

J. M. COETZEE

Contra la censura

Ensayos sobre la pasión por silenciar



DEBATE

J. M. COETZEE

Contra la censura

Ensayos sobre la pasión por silenciar

Traducción de
Ricard Martínez i Muntada

DEBATE

www.megustaleerebooks.com

Índice

Contra la censura

Prefacio y agradecimientos

1. Ofenderse

2. Salir de la censura

3. *El amante de lady Chatterley*: el estigma de lo pornográfico

4. Los daños de la pornografía: Catharine MacKinnon

5. Erasmo: locura y rivalidad

6. Osip Mandelstam y la Oda a Stalin

7. Censura y polémica: Solzhenitsin

8. Zbigniew Herbert y la figura del censor

9. El pensamiento del apartheid

10. El trabajo del censor: la censura en Sudáfrica

11. La política de la disidencia: André Brink

12. Breyten Breytenbach y el lector en el espejo

Bibliografía

Notas

Biografía

Créditos

Prefacio y agradecimientos

Los ensayos aquí recogidos constituyen una tentativa de comprender una pasión con la cual no tengo ninguna afinidad intuitiva, la pasión que se expresa en actos de silenciamiento y censura. También constituyen una tentativa de comprender, desde una perspectiva histórica y sociológica, por qué sucede que no tengo ninguna afinidad con esa pasión. No equivalen, por lo tanto, a ninguna clase de historia de la censura (lo cual no significa que yo trate la censura como una institución sin historia). Tampoco plasman ninguna teoría sólida sobre la censura. La censura es un fenómeno que pertenece a la vida pública, y el estudio de la misma se extiende a varias disciplinas, entre ellas el derecho, la estética, la filosofía moral, la psicología humana y la política (la política en el sentido filosófico, pero más a menudo en el sentido más limitado y pragmático del término).

Del mismo modo que hay una diferencia enorme entre las ideas subversivas y las representaciones moralmente repugnantes (por no hablar de las expresiones blasfemas), en teoría debería existir una gran diferencia entre la censura ejercida para supervisar los medios de comunicación y la censura que vigila las artes. En la práctica, sin embargo, los censores que controlan los límites de la política y de la estética son los mismos. Al no trazar ninguna línea definida entre la censura por motivos políticos y la debida a razones morales, imito al censor cuando sigue la pista de «lo indeseable», la categoría bajo la cual equipara de manera forzada e incluso caprichosa lo subversivo (lo políticamente indeseable) y lo repugnante (lo moralmente indeseable).

«Indeseable» es una palabra curiosa. En el sentido de «indigno de ser

deseado», no coincide con la mayoría de los adjetivos que empiezan por «in-» y acaban en «-ble». «Inexplicable» significa «que no se puede explicar», pero desde luego «indeseable» no significa «que no se puede desear». Al contrario, lo que el censor trata de refrenar es precisamente el entusiasmo por los libros, las imágenes o las ideas sometidos a escrutinio. En su vocabulario, «indeseable» significa «que no se debería desear» o incluso «que no está permitido desear».

El argumento puede llevarse aún más lejos. Lo que es indeseable es el deseo del sujeto que desea: el deseo del sujeto es indeseado. Si nos tomamos la libertad morfológica de leer «indeseado» no como in(deseado) sino como (indesea)do, podemos imaginar un verbo «indesear» cuyo significado es algo parecido a «refrenar el deseo de X por Y».

Un objeto indeseable —objeto Y— es un objeto indeseado, un objeto cuyo deseo hay que prohibir. También es, en el sentido amplio que acabo de sugerir, un objeto cuyo deseo por parte del sujeto X se convierte a su vez en el objeto de un antideseo activo cuya esencia es fría (glacial) en lugar de caliente (ardiente).

Los objetos indeseados que se tratan en este libro son, en su mayoría, producciones de escritores; no me interesan tanto las razones por las cuales son indeseados en cada caso como los modos en que sus autores han respondido a la atención del censor. En casos extremos (Osip Mandelstam conminado a componer una oda de alabanza a Stalin, Breyten Breytenbach escribiendo poemas bajo la vigilancia de sus carceleros, que también eran sus únicos lectores), el censor se cierne sobre el escritor y no se lo puede ignorar. Sin embargo, en la mayoría de los casos la contienda con el censor es más privada, y consiste en impedir que un lector poco grato e hipercrítico invada la vida interior y creativa del escritor.

La censura no es una ocupación que atraiga a mentes inteligentes y

sutiles. Se puede burlar a los censores, y a menudo así ha sucedido. Ahora bien, el juego de colarle mensajes esópicos al censor resulta en última instancia estéril y distrae a los escritores de su verdadera tarea.

El único caso que recojo de un artista implicado con entusiasmo en una prueba de intelectos con los órganos del Estado es el de Alexandr Solzhenitsin durante los años anteriores a su expulsión de la Unión Soviética, acaecida en 1974. El Solzhenitsin de aquellos años era un polemista hábil y temible; según todos los criterios salvo el empleado por el propio Estado soviético —el criterio de quién disponía de más fuerza—, ganó. No tengo ninguna razón para pensar que Solzhenitsin contemple retrospectivamente sus esfuerzos con alguna duda acerca de sí mismo.

El gesto punitivo de censurar tiene su origen en la reacción de ofenderse. La fortaleza de estar ofendido, como estado mental, radica en no dudar de sí mismo; su debilidad radica en no poder permitirse dudar de sí mismo. Aplico a la seguridad en sí mismo del estado de ofensa una crítica erasmista cuya fortaleza y cuya debilidad radican en que es una crítica insegura, no vacilante pero tampoco segura de sí misma. En la medida en que mi propia crítica del censor es insegura (tengo dudas, por ejemplo, de qué pensar de los artistas que rompen tabúes pero reclaman la protección de la ley), el presente libro está dominado por el espíritu de Erasmo.

El único ejemplo que recojo que procede por completo del ámbito de la política es el de Geoffrey Cronjé, uno de los primeros teóricos del apartheid. Cronjé fue censor a regañadientes de su propia obra (un practicante, a su pesar, de la literatura esópica para un público tan poco familiarizado con dicha modalidad que, tras haber disimulado al principio lo que había querido decir, luego tuvo que señalarlo enérgicamente), y también fue, en un momento posterior de su vida, cuando el apartheid había empezado a buscar con ansia la respetabilidad, el objeto de las

maquinaciones de colegas impacientes por relegarlo a los rincones más oscuros de los archivos. Sin embargo, la verdadera razón por la cual me ocupo de Cronjé es que me impresiona la perplejidad de la ciencia política contemporánea respecto a los motivos más profundos del apartheid, una perplejidad a la cual contribuyen, por un lado, la prudencia de los antiguos partidarios del mismo —demasiado cautelosos para arriesgarse— y, por otro, una desaprobación moral que llega prácticamente al horror. Se diría que solo regresando a los padres fundadores del sistema podemos alcanzar a ver con toda su fuerza original las pasiones subyacentes al apartheid.

Pese a ser totalmente consciente de que es difícil trazar la línea que separa al periodismo de la «literatura», particularmente a finales del siglo xx, no abordo la situación de periodistas que practican su profesión bajo regímenes que ejercen la censura de prensa o restringen de otro modo los flujos de información. Tampoco me ocupo de la cuestión de las prohibiciones aplicadas, abierta o encubiertamente, por organismos privados como editoriales, estudios cinematográficos y cadenas de televisión. Opto por ello basándome en el argumento de que en tales casos los artistas tienen vías alternativas a través de las cuales difundir su obra. Reconozco, no obstante, que no se trata de un argumento sólido: las prohibiciones establecidas por monopolios o cuasimonopolios pueden ser en la práctica tan completas como las aplicadas por organismos de censores respaldados por la fuerza de la ley.

Finalmente, tampoco tengo mucho que decir sobre las imágenes y películas «indeseables», a pesar de que, a medida que la pornografía visual se ha vuelto más barata y más fácil de conseguir, la atención de los censores ha pasado casi por completo de los medios impresos a los distintos medios visuales. El debate legal y crítico sobre la pornografía visual se enfrenta a un problema especial: por más convincentemente que se pueda alegar que

lo que ve el espectador es una constelación de significantes que evoca otras constelaciones entrelazadas de significantes cuyo significado total no resulta, ni mucho menos, obvio, esta posición corre siempre el peligro de resultar arrollada por la convicción del espectador —una convicción que, en cierto sentido, la industria cinematográfica se encarga de reforzar por todos los medios a su disposición— de que lo que ve es la cosa en sí misma. Este es el callejón sin salida fundamental que abordo en el capítulo sobre Catharine MacKinnon.

Diez de los capítulos del libro ya se han publicado con anterioridad, según se indica en la lista que sigue; la mayoría de ellos han sido sometidos a una revisión exhaustiva. En todos los casos, agradezco a los directores y propietarios el permiso para reproducirlos.

Capítulo 2, en *Salmagundi*, 100, 1993.

Capítulo 3, en *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 21/1, invierno de 1988, y en *Doubling the Point*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.

Capítulo 5, en *Neophilologus*, 76, 1992.

Capítulo 6, en *Representations*, 35, 1991. Copyright, The Regents of the University of California; reproducido con autorización.

Capítulo 7, en *Pretexts*, 2/2, 1990.

Capítulo 8, en *Salmagundi*, 88-89, 1990-1991.

Capítulo 9, en *Social Dynamics*, 17/1, 1991.

Capítulo 10, en *English in Africa*, 17/1, 1990, y en *Doubling the Point*.

Capítulo 11, en *Research in African Literatures*, 21/3, 1990; reproducido con autorización de Indiana University Press.

Capítulo 12, en *Raritan*, 10/4, primavera de 1991; reproducido con

autorización de *Raritan: A Quarterly Review* Copyright, 1991, *Raritan*, 31 Mine St., New Brunswick, New Jersey 0890, Estados Unidos.

Doy gracias a Breyten Breytenbach por la autorización para publicar traducciones de varios poemas suyos, del mismo modo que estoy agradecido al Consejo de Investigación en Ciencias Humanas de Sudáfrica y a la Universidad de Ciudad del Cabo por haber apoyado la investigación en que se basa este libro.

Ofenderse

LA OFENSA

A principios de la década de 1990, en el discurso público sudafricano se produjo un cambio revelador. Los blancos, que durante siglos habían sido afablemente insensibles a lo que los negros pensarán de ellos o a cómo los llamarán, empezaron a reaccionar con susceptibilidad e incluso con indignación ante la denominación «colono». Una de las consignas de guerra del Congreso Panafricanista tocó una fibra particularmente sensible: «UN COLONO, UNA BALA». Los blancos señalaban la amenaza a sus vidas que contenía la palabra «bala», pero, según creo, era «colono» lo que suscitaba una perturbación más profunda. Los colonos, en el lenguaje de la Sudáfrica blanca, son los británicos que recibieron concesiones de tierras en Kenia y las Rodesias, personas que se negaron a echar raíces en África, que enviaban a sus hijos a formarse en el extranjero y que hablaban de Gran Bretaña como «la patria». Cuando entraron en acción los Mau Mau, los colonos huyeron. Para los sudafricanos, tanto blancos como negros, un colono es alguien que está de paso, diga lo que diga el diccionario.

Cuando los europeos llegaron al sur de África, se llamaron a sí mismos «cristianos», y a los indígenas «salvajes» o «paganos». Posteriormente la diada «cristiano/pagano» se transformó y fue adoptando una serie de formas, entre ellas «civilizado/primitivo», «europeo/nativo» y «blanco/no blanco». No obstante, en todos los casos, y fueran cuales fuesen los

términos nominalmente opuestos, había un rasgo constante: era siempre la persona cristiana (o blanca, o europea, o civilizada) quien tenía el poder de aplicar los nombres, tanto el suyo propio como el del otro.

Por supuesto, los paganos, los no blancos, los nativos, los primitivos, tenían sus propios nombres para los otros, los cristianos/europeos/blancos/civilizados. Sin embargo, en la medida en que quienes realizaban aquella contradenominación no lo hacían desde una posición de poder, una posición de autoridad, los nombres que aplicaban no contaban.¹

Sin embargo, a partir de mediados de la década de 1980, a medida que su autoridad política iba disminuyendo, menguó el poder de quienes se llamaban a sí mismos blancos para poner nombres y hacer que persistieran, pero también —lo cual es más revelador— para resistir u obviar la denominación. En el nombre «colono» no hay nada intrínsecamente insultante. Es una palabra procedente de una de las lenguas de los propios blancos. Sin embargo, en el discurso de la Sudáfrica actual es una palabra que ha sido objeto de apropiación; proviene de la boca de otro, con una intencionalidad hostil subyacente, y con una carga histórica que a los blancos no les gusta. Por primera vez en la historia (una historia que, en aspectos importantes, ya no estaba en sus manos hacer ni escribir), los blancos que oían «UN COLONO, UNA BALA» se hallaban en la posición de los denominados. Parte de su indignación se produjo al conocer una impotencia de la cual es señal el hecho de que a uno le pongan nombre. Parte de ella se debió también al descubrimiento por experiencia propia de que el hecho de poner nombre incluye el control de la distancia deíctica: puede colocar al denominado a una prudente distancia tan fácilmente como puede atraerlo cariñosamente más cerca.

No resulta evidente por qué términos aparentemente neutrales como «nativo» (o «negro» en el inglés de Estados Unidos), en lugar de vaciarse

cada vez más al arraigar en el uso —el destino de la mayoría de los nombres—, acumulan poder de ofender y causar enojo, hasta el punto de que ya solo los siguen utilizando los obstinados y los insensibles. Solo cuando vemos su uso como un acto verbal, un gesto de marcar distancias, comprendemos su resistencia a la entropía semántica. El contenido (la negritud de «negro», la condición autóctona de «nativo») puede reducirse hasta que la palabra sea un simple cascarón vacío, pero cuando se la hace aparecer en un acto de habla, cuando se la utiliza como nombre, la palabra recupera todo su poder simbólico, el poder de denominar que tiene quien la usa. La denotación de «colono» parece tan neutral como la de «nativo», pero en la consigna ritualizada «UN COLONO, UNA BALA» se vuelve injuriosa e indignante; forma parte de una representación, por parte de quienes corean la consigna, de la afirmación de la distancia y también de la preponderancia histórica respecto a su objeto.² A los blancos que la oían, sin posibilidad de ignorarla, sin posibilidad de ponerle fin, no les quedaba más remedio que ofenderse.

El hecho de ofenderse no es exclusivo de quienes se hallan en situaciones de subordinación o debilidad. Sin embargo, la experiencia o la premonición de ser privado de poder me parece intrínseca a todos los casos en que alguien se ofende. (Resulta tentador sugerir que la lógica de la denominación provocadora, cuando se usa como táctica de los débiles contra los fuertes, consiste en que, si se puede hacer que los fuertes se ofendan, de este modo se colocarán, por lo menos momentáneamente, en pie de igualdad con los débiles.)

El intelectual

Los intelectuales racionales y laicos no se ofenden con mucha facilidad. Al

igual que Karl Popper, suelen creer que

debo enseñarme a mí mismo a desconfiar de ese peligroso sentimiento o convencimiento intuitivo de que soy yo quien tiene razón. Debo desconfiar de este sentimiento por poderoso que pueda ser. De hecho, cuanto más poderoso sea, más debo recelar de él, porque cuanto más poderoso sea, mayor será el peligro de que pueda engañarme a mí mismo; y, con ello, el peligro de que pueda convertirme en un fanático intolerante.³

Las convicciones que no están respaldadas por la razón (razonan) no son poderosas, sino débiles; que alguien que mantiene una posición se ofenda cuando se ve cuestionado es signo de la debilidad y no de la fortaleza de dicha posición. Todos los puntos de vista merecen ser escuchados (*audi alteram partem*); el debate, según las reglas de la razón, decidirá cuál de ellos merece vencer.

Esos intelectuales también suelen tener explicaciones bien elaboradas («teorías») sobre las emociones —ejemplos de ello son mi propia explicación del hecho de ofenderse y el análisis que hace Popper del «fanatismo»—, y las aplican introspectivamente, tanto como les es posible, a sus propias emociones. Cuando sí se ofenden, tratan de hacerlo de acuerdo con un programa: establecen (o creen que establecen) sus propios umbrales de respuesta, y se permiten (o creen que se permiten) responder a los estímulos solo cuando se superan dichos umbrales. La creencia en el juego limpio (es decir, la creencia en que bajo las reglas del juego limpio ganan más a menudo de lo que pierden), que constituye uno de sus valores más profundamente arraigados, también alienta su compasión hacia los desvalidos, los subordinados, y los disuade de burlarse de los perdedores.

La combinación de una vigilancia estricta y racional sobre las emociones con la compasión hacia los desvalidos tiende a producir una respuesta doble a las exhibiciones de indignación por parte de otras personas. Por un lado, la clase de intelectual que describo considera prerracional o irracional la

indignación, y sospecha que no es más que un disfraz con el cual se engaña a sí mismo quien tiene una posición de debate débil. Por otro lado, en la medida en que admite la indignación como respuesta de quienes carecen de poder, es muy posible que el intelectual tome partido por los indignados, por lo menos desde el punto de vista ético. Es decir, que, sin participar empáticamente del sentimiento de indignación, y quizá incluso considerando en privado que la indignación es algo atrasado —una caída demasiado fácil en el sentimentalismo interesado—, pero partiendo de la creencia en el derecho del otro a ofenderse, y en particular de la convicción de que no se debe redoblar la subordinación de los desvalidos prescribiéndoles el modo en que han de oponerse a dicha subordinación, el intelectual está dispuesto a respetar e incluso defender que otras personas se ofendan, de modo muy parecido a como puede respetar la negativa de alguien a comer carne de cerdo, aunque personalmente considere que el tabú es fruto de la ignorancia y la superstición.

Esta tolerancia —que, dependiendo de cómo se mire, es profundamente civilizada o bien autocomplaciente, hipócrita y condescendiente— es consecuencia de la seguridad que los intelectuales sienten respecto al laicismo racional dentro de cuyos horizontes viven, de su confianza en que puede proporcionar explicación a la mayoría de las cosas y, por lo mismo —en los propios términos de dicho laicismo racional, que conceden una importancia fundamental a la capacidad de explicar las cosas—, en que no puede ser objeto de ningún método de explicación más global que él mismo. La razón, que enmarca la realidad sin estar a su vez sujeta a ningún marco, es una forma de poder sin ningún sentido inherente de cómo puede ser la experiencia de la impotencia.

Autocomplacientes pero al mismo tiempo exigentes consigo mismos, hay intelectuales de la clase que describo que, apuntando al «Conócete a ti

mismo» apolíneo, critican y estimulan la crítica de los fundamentos de su propio sistema de creencias. Tal es su confianza en sí mismos que incluso pueden acoger favorablemente los ataques que reciben, sonriendo cuando se los caricaturiza o insulta y respondiendo con el reconocimiento más entusiasta a los golpes más perspicaces e inteligentes. Aprueban particularmente las explicaciones de su obra que tratan de relativizarla, de interpretarla dentro de un marco cultural e histórico. Aprueban esas explicaciones y al mismo tiempo se aplican a enmarcarlas, a su vez, en el proyecto de la racionalidad, es decir, se aplican a recuperarlas. En muchos sentidos se parecen al gran maestro de ajedrez que, seguro de sus facultades, espera encontrar adversarios dignos de él.

Yo mismo soy un intelectual de esta clase (y al mismo tiempo, según espero, en cierta medida no lo soy), y mis respuestas a la indignación moral o a la indignación ante la dignidad ofendida se formulan desde los procedimientos de pensamiento y el sistema de valores que he esbozado (aunque, una vez más, espero que no completamente desde ellos). Es decir, mis respuestas son las de alguien cuya primera reacción a los indicios interiores de sentirse ofendido es la de someter esos sentimientos incipientes al escrutinio de la racionalidad escéptica; de alguien que, si bien no es incapaz de ofenderse (por ejemplo, cuando lo llaman «colono»), no siente un respeto particular por su propio sentimiento de ofensa, no lo toma en serio, en especial como base para la acción.

En las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, el hombre del subsuelo, otro intelectual racional, aunque quizá de temperamento más irascible que la mayoría, identifica la capacidad de indignarse y ofenderse sinceramente (junto con la capacidad de sentir un amor sin reservas y experimentar una felicidad sin complicaciones) como rasgos propios de la clase de personalidad equilibrada y natural que preferiría poseer. Al mismo tiempo,

desprecia la felicidad sin complicaciones y, en general, la vida no sometida a examen, y no le cuesta detectar el gusano de la autocomplacencia en el corazón de la sinceridad; su mordaz análisis identifica el hecho de ofenderse con las fanfarronadas cobardes del militar bravucón y con el último recurso del oficinista de traje raído. Sin embargo, su propia capacidad de enmarcar histórica y sociológicamente el hecho de ofenderse lo priva de todo sentido de convicción cuando él mismo trata de ofenderse. A la inversa, lo incisivo de su diagnóstico de la racionalidad como una interminable partida de ajedrez con el yo lo delata como un racionalista hasta la médula. Son dos cabezas de una paradoja multicéfala bajo cuyo dominio se debate en vano.

Para alguien que no respeta su propio estado de ofensa, resulta difícil respetar en el sentido más profundo el de otras personas. Solo lo respeta en el sentido de que respeta la adhesión de otras personas a credos que considera supersticiosos, es decir, respetando su derecho al credo que elijan al mismo tiempo que mantiene todas las reservas sobre el credo en sí, y sosteniendo esta doble actitud sobre la base del principio pragmático de Locke según el cual si no nos inmiscuimos en las vidas privadas de otros será menos probable que ellos se inmiscuyan en la nuestra. Se trata de una transacción entre la convicción privada y la expresión pública que se asume en interés del orden cívico y la buena vecindad, una posición que dista de ser ética y no nos exige más que tomar nota de los sentimientos de los conciudadanos y comportarnos escrupulosamente, en todos los aspectos, como si los respetáramos. No nos exige ir más allá y respetar de verdad, interiormente, esos sentimientos, en especial, cuando surgen, los de indignación.⁴

Cuando se ofenden los poderosos

En mi análisis del hecho de ofenderse he indicado que la impotencia de la parte afectada es un elemento fundamental en la génesis de la indignación. Resulta fácil darse cuenta de la impotencia de una secta religiosa o una minoría étnica que se hallan en situación de subordinación. Sin embargo, cuando, en el otro extremo, un gobierno nacional, una Iglesia dominante o una clase poderosa resultan ofendidos por una u otra doctrina o representación hasta el punto de que se aplican a suprimirla, ¿cómo puedo afirmar que reaccionan por impotencia?

La censura estatal ofrece una pista. La censura estatal se presenta a sí misma como un baluarte entre la sociedad y las fuerzas de la subversión o la corrupción moral. Desechar por poco sincera esta explicación que da el Estado de sus propios motivos sería un error: es característico de la lógica paranoide de la mentalidad censora pensar que la virtud, como tal, ha de ser inocente, y por lo tanto, a menos que se la proteja, vulnerable a las artimañas del vicio. De este modo, la impotencia no es necesariamente una impotencia objetiva: los temores de los poderosos no se atreven a pronunciar su propio nombre precisamente porque, como miedos de los poderosos que son, parecerán infundados.

Además, el poder de los poderosos para defenderse de las representaciones que se hacen de ellos es sorprendentemente limitado; y cuanto más precisa es la representación, más limitado es dicho poder. Ortega sugiere que la mimesis no está guiada por el espíritu de la fidelidad sino por el de la burla.⁵ Esto quizá no se sostenga como generalización; sin embargo, desde el punto de vista del imitado el móvil puede parecer sin duda ese, ya que, cuanto más parecida es la imitación, más inmediata e irresistiblemente provoca la risa del espectador. En virtud simplemente de su prominencia, los poderosos se convierten en objeto de imitaciones que se burlan o parecen burlarse de ellos, y que nada que no sea la fuerza puede

suprimir. Sin embargo, en el momento en que actúan contra esas representaciones como las deformaciones que son de manera intrínseca, revelan (o parecen revelar) su vulnerabilidad a la burla.

La lógica que he detallado pone en claro no solo la impotencia del poder —impotencia en el sentido de que se ve colocado en una situación en que se le acaban los recursos—, sino también el carácter esencialmente despiadado de la actividad de representación (y en este aspecto no pienso solamente en la representación satírica o caricaturesca). Las personas que se dedican diariamente a la elaboración de representaciones no ven nada de mágico en ellas, y por lo tanto nada digno de respeto en la gente que les atribuye poderes mágicos. Cuanto más seriamente ve el artista que toman su obra los representados y ofendidos, y cuanto más se denuncia dicha obra, menos probable es que los tome en serio. (Por supuesto, ello no significa que ignore la capacidad de vengarse de los ofendidos.)

La censura hoy

En los siete años transcurridos desde que escribí el primero de los ensayos recogidos en este libro, el contexto en el que escribo se ha visto afectado por dos cambios históricos —y tal vez incluso dignos de figurar en la historia— en el panorama político. Por una parte, en el curso del traspaso de poderes iniciado en 1990 en mi país de origen, el aparato de censura estatal ha caído prácticamente en desuso; al mismo tiempo, se derrumbaban los sistemas homólogos de la URSS y el antiguo bloque del Este de Europa. Por otra parte, el consenso liberal sobre la libertad de expresión que tal vez antaño podía decirse que reinaba entre los intelectuales occidentales, y que de hecho contribuyó en gran medida a definirlos como colectivo, ha dejado de imperar. En Estados Unidos, por ejemplo, hay instituciones de enseñanza

que han aprobado prohibiciones sobre ciertas categorías de expresión, mientras que la agitación contra la pornografía no se limita a la derecha. Incluso en Sudáfrica, donde cabría haber esperado alguna resistencia entre una intelectualidad con experiencia directa de la censura, la tendencia ha empezado a cambiar. Por ejemplo, académicos y editores, grupos que antaño se oponían firmemente a la censura, han colaborado con las autoridades educativas —como contribución a una *Säuberungsaktion** general— en la supresión de palabras ofensivas desde el punto de vista racial en las nuevas ediciones de clásicos en lengua afrikaans.⁶

A mediados de la década de 1980, me era posible dar por supuesto que la intelectualidad compartía en líneas generales mi opinión de que cuantas menos restricciones legales se aplicaran a la capacidad de expresarse, mejor: si resultaba que algunas de las formas asumidas por la libre expresión eran desafortunadas, ello era parte del precio de la libertad. La censura institucional era una señal de debilidad del Estado, no de fortaleza; el historial mundial de la censura era lo bastante repugnante para desacreditarla para siempre. En 1995, ya no es posible formular tal suposición. Hay acreditados intelectuales que propugnan sanciones legales e institucionales contra publicaciones y películas de la clase que en la antigua Sudáfrica se solían denominar «indeseables» y que ahora, por lo general, se denominan «ofensivas»; al mismo tiempo, la propia tesis de que, en conflictos entre el escritor y la ley, la razón siempre ha de estar de parte del escritor se encuentra en proceso de ser enmarcada históricamente y dejada de lado por ahistórica, como característica del «impetuoso progresismo de hace treinta años».⁷

Los ensayos aquí reunidos no constituyen un ataque contra la censura (rara vez las polémicas de los escritores contra los censores acreditan a la profesión). No me interesa recoger ejemplos de ofensas morales o políticas extremas, es decir, casos límite del tipo de los que son el pan de cada día de filósofos y juristas académicos. Apenas abordo los dos temas de más viva actualidad en los debates sobre la censura: la raza (racista) y el sexo (misógino y homófobo).

Los ensayos tampoco afrontan la cuestión de la blasfemia. El hecho de que la indignación musulmana contra *Los versos satánicos* y su autor, Salman Rushdie, fuera recibida con desconcierto generalizado es un indicador de la medida en que se ha secularizado la sociedad occidental. El Reino Unido, del cual Rushdie es ciudadano, todavía tiene leyes contra la blasfemia, pero esas leyes, y de hecho la propia idea de confiar el nombre del Todopoderoso a la protección de los tribunales, han adoptado un aire cada vez más anacrónico.⁸ Para los musulmanes creyentes, la cuestión candente ha sido si *Los versos satánicos* es una obra blasfema y, si lo es, cuál debería ser la suerte del autor. Para la mayoría de los británicos, por el contrario, la cuestión era de jurisdicción: ¿tienen derecho unos extranjeros (y encima clérigos) a dictar sentencia de muerte contra un conciudadano? La solidaridad con el desamparado Rushdie se ha visto reforzada por la sospecha de que contra él se ha dado rienda suelta a años de resentimiento antioccidental; de que, si bien la publicación de los *Versos* encendió la chispa, se ha convertido a Rushdie en representante de todo un estamento intelectual consagrado que al celebrar el libro agravó el escándalo que comportaba.⁹

El censor actúa, o cree que actúa, en interés de la comunidad. En la práctica, es frecuente que exprese la indignación de la comunidad o que imagine dicha indignación y la exprese; en ocasiones imagina tanto la

comunidad como la indignación de esta. Si bien intento tratar la censura como un asunto complejo que posee dimensiones psicológicas así como políticas y morales, los ensayos aquí publicados no son en modo alguno comprensivos con la institución de la censura. No soy capaz de alinearme con el censor, no solo debido a una actitud escéptica, en parte temperamental, en parte profesional, hacia las pasiones que llevan a ofenderse, sino también debido a la realidad histórica que he vivido y a la experiencia de lo que llega a ser la censura una vez se instituye y se institucionaliza. Ni en mi experiencia ni en mis lecturas hay nada que me convenza de que la censura estatal no es algo intrínsecamente malo, ya que los males que encarna y los que fomenta son mayores, a largo e incluso a medio plazo, que cualquier beneficio que pueda asegurarse que se deriva de ella.

Esta valoración no es desinteresada. Hay buenas razones históricas por las cuales, desde la invención de la imprenta —con el enorme incremento de la capacidad de difusión que permitió— y por lo menos hasta el inicio de su pérdida de la posición dominante como medio de comunicación, los escritores han mantenido una relación incómoda con la autoridad gubernamental. La hostilidad entre ambas partes, que pronto quedó establecida e institucionalizada, se vio exacerbada por la tendencia de los artistas, a partir de finales del siglo XVIII, a asumir como papel social propio, y en ocasiones incluso como vocación y destino, el poner a prueba los límites (es decir, los puntos débiles) del pensamiento y el sentimiento, de la representación, de la ley y de la propia oposición por procedimientos que quienes se hallaban en el poder habían de considerar con toda seguridad molestos e incluso ofensivos. Yo, por decirlo así, nací como escritor e intelectual en los últimos momentos de ese movimiento histórico.

Ahora bien, aparte de esta explicación histórica de mi posición, tengo

motivos más pragmáticos para desconfiar de la censura. El principal de ellos es que, según mi experiencia, el remedio es peor que la enfermedad. La institución de la censura otorga poder a personas con una mentalidad fiscalizadora y burocrática que es perjudicial para la vida cultural, e incluso la espiritual, de la comunidad. Lo planteó hace mucho tiempo John Milton. Si hemos de tener censores competentes y profesionales, dice Milton, es preciso que sean personas «por encima de lo común, a un tiempo estudiosas, sabias y sensatas». Sin embargo, para esas personas estudiosas, sabias y sensatas

no puede haber oficio más tedioso y desagradable ... que convertirse en perpetuo[s] lector[es] de libros no escogidos ... Viendo pues que los que ahora poseen el empleo ... quieren librarse de él, y que ... no es probable que nunca los suceda ... ningún hombre de valía ... podemos prever fácilmente la clase de [censores] que podemos esperar en el futuro: o ignorantes, imperiosos y negligentes, o vilmente codiciosos.¹⁰

Es decir, que las personas que nos tocan como censores son las que menos falta nos hacen.

En el plano individual, es más que probable que la lucha con el censor adquiera en la vida interior del escritor una importancia que como mínimo lo distraiga de su verdadera ocupación, y en el peor de los casos fascine e incluso pervierta su imaginación. En los testimonios personales de escritores que han actuado bajo censura encontramos descripciones elocuentes y desesperadas del modo en que la figura del censor es incorporada involuntariamente a la vida interior, psíquica, y trae consigo humillación, asco por uno mismo y vergüenza. En fantasías no deseadas de esta clase, se suele experimentar al censor como un parásito, un invasor patógeno del yo-cuerpo, al que se rechaza con intensidad visceral pero nunca se expulsa por completo.¹¹

Los países más respetuosos de la ley no son los que cuentan con las

poblaciones carcelarias más elevadas, sino los que tienen las tasas de delincuencia más bajas. La ley, incluida la ley de la censura, tiene un sueño. Según este sueño, la rutina cotidiana de identificar y castigar malhechores irá decayendo; la ley y sus restricciones se grabarán tan profundamente en la ciudadanía que los individuos se vigilarán a sí mismos. La censura espera con ilusión el día en que los escritores se censurarán a sí mismos y el censor podrá retirarse. Esta es la razón por la cual la expulsión física del censor, vomitado como se hace con un demonio, posee cierto valor simbólico para el escritor de genealogía romántica; representa un rechazo del sueño de la razón, el sueño de una sociedad de leyes basadas en la razón y obedecidas porque son razonables.

Bajo la censura no florece la literatura. Ello no significa que las órdenes del censor, o la figura interiorizada de este, sean la única —ni siquiera la principal— presión que sufre el escritor: hay formas de represión, heredadas, adquiridas o autoimpuestas, que pueden experimentarse más profundamente. Incluso puede haber casos en que la censura externa constituya un desafío interesante para el escritor o estimule su creatividad.¹² Sin embargo, las estratagemas esópicas que suscita la censura no suelen pasar de ingeniosas; al mismo tiempo, los obstáculos que los escritores son capaces de imponerse a sí mismos son sin duda suficientes en número y variedad para que no se busquen más.

Sin embargo, por el bien común, por el bien del Estado, de vez en cuando se establecen aparatos de regulación y control que crecen y se consolidan, como suelen hacer las burocracias. A cualquier escritor le cuesta contemplar la envergadura de dichos aparatos sin una sonrisa incrédula. Uno reflexiona que, si las representaciones, puras sombras, son de verdad tan peligrosas, seguramente las medidas adecuadas contra ellas son otras representaciones, contrarrepresentaciones. Si la burla corroe el respeto por

el Estado, si la blasfemia insulta a Dios, si la pornografía degrada las pasiones, sin duda bastará con que se alcen voces contrarias, más fuertes y convincentes, que defiendan la autoridad del Estado, alaben a Dios y exalten el amor casto.

Esta respuesta concuerda por completo con la teleología del liberalismo, que cree en la apertura del mercado a fuerzas contendientes porque a largo plazo el mercado tiende al bien, es decir, al progreso, que el liberalismo interpreta desde una perspectiva histórica e incluso metafísica. No concuerda en absoluto con el punto de vista de las ramas más austeras del islam, el judaísmo y el cristianismo protestante, las cuales, como detectan en las raíces de la capacidad de representación una fuerza tentadora y diabólica y por lo tanto no tienen ninguna razón para esperar que en una guerra de representaciones —una guerra sin reglas— vayan a triunfar las buenas representaciones, prefieren prohibir los ídolos.

Con esto hemos llegado al punto de entrada a un debate sobre los derechos del individuo frente a los derechos de la colectividad que es lo bastante conocido para no requerir una explicación amplia y al cual no tengo nada que aportar, con la posible excepción de una advertencia contra la clase de vigilancia moral que define clases vulnerables de personas y se dedica a protegerlas de males de cuya naturaleza hay que mantenerlas desconocedoras porque (según reza el argumento) el simple hecho de conocer el mal equivale a sufrirlo. En este caso me refiero principalmente a los niños, aunque se ha planteado el mismo argumento respecto a los llamados «creyentes sencillos». Nos preocupa proteger a los niños, en buena parte protegerlos de su curiosidad ilimitada sobre las cuestiones sexuales. Sin embargo, no deberíamos olvidar que los niños no experimentan el control de sus exploraciones —un control que, por sus propias premisas, no puede explicar en detalle y con exactitud lo que está

prohibido— como una protección, sino como una frustración. ¿No es posible que de las medidas que adoptan los adultos para denegar la satisfacción de la curiosidad de los niños estos infieran justificadamente que dicha curiosidad es censurable? ¿No es posible que de las explicaciones que se les proporcionan del hecho de cohibirlos —unas explicaciones repletas de lagunas— infieran que no se los respeta como agentes morales? ¿No es posible que el daño ético que se inflige al niño con ello sea más duradero que cualquier daño que pueda sufrir por ir a donde lo lleve la curiosidad?¹³

Esto no es ni un argumento en favor de mantener los materiales sexualmente explícitos fuera del alcance de los niños ni un argumento en contra de ello. Es una reflexión sobre el modo en que los daños se contrapesan, sobre imponderables que hay que sopesar, sobre la elección entre males. Al realizar tales elecciones quizá podamos incluir en nuestros cálculos la consideración de que para un niño pequeño las cosas que los adultos hacen con los cuerpos de los demás —o que les hacen— no son solo intrigantes y perturbadoras, sino también feas y graciosas, incluso estúpidas; y también la consideración de que, logre o no el niño bloquear el pensamiento de que lo que hace la gente de la imagen tal vez lo hagan sus padres, al progenitor le resulta difícil no proyectar ese pensamiento sobre el niño, y, al volver a experimentarlo a través de él, sentirse incómodo, avergonzado e incluso enojado. Tampoco deberíamos olvidar quién se siente más incómodo cuando ante la mirada sin prejuicios del niño se exhiben espectáculos de vulgar desnudez adulta. El momento es complejo, pero ¿no es posible que en nuestro deseo de mantener esas visiones fuera del alcance del niño haya la voluntad de que no disminuya, por asociación, su estima por nosotros, de no convertirnos en objeto del asco o la diversión del niño? Max Scheler distingue entre la desnudez de una Afrodita esculpida con tanta reverencia que parece llevar un velo de modestia y la

«desanimación», o pérdida del alma, que se produce cuando se pierde el asombro primitivo o infantil y se observa el cuerpo desnudo con ojos conocedores. Vincula la «desanimación» con lo que denomina la «fuga aperceptiva» de los órganos sexuales del cuerpo: no vistos ya como parte integrante del cuerpo, ni tampoco como «terrenos de expresión de movimientos interiores y apasionados», los órganos sexuales — particularmente, cabría observar, el miembro masculino, con su aspecto de víscera proyectada al exterior— amenazan con convertirse en objetos de asco.¹⁴ No es extraño que queramos preservar la niñez de los niños protegiéndolos de esas visiones, pero ¿qué sensibilidad estamos protegiendo ante todo, la suya o la nuestra?

Los órganos sexuales, comenta san Agustín, actúan independientemente de la voluntad. En ocasiones responden a lo que no queremos que respondan; a veces permanecen «congelados» cuando queremos emplearlos.¹⁵ De esta desobediencia de la carne, señal de nuestra condición de seres caídos, no están exentos ni siquiera los guardianes de nuestra moral. Un censor que dicta una prohibición, sea contra un espectáculo obsceno o contra una imitación burlona, es como un hombre que trata de impedir que el pene se le ponga erecto. El espectáculo es ridículo, tan ridículo que no tarda en ser víctima no solo de su miembro rebelde, sino también de los dedos que lo señalan, de las voces que ríen. Esa es la razón por la cual la institución de la censura ha de rodearse de prohibiciones secundarias contra la vulneración de su dignidad. Pasar de estar malhumorado a que se rían de uno porque lo está y a prohibir que se rían del mal humor es una conocidísima evolución de la tiranía, que debería darnos aún más motivos para la cautela.

En el símil anterior, está de más indicar que quien dicta la prohibición no ha de ser necesariamente de sexo masculino. Quien dicta la prohibición

reivindica, con ese acto, el falo, pero el falo en su forma mundana de pene. Adoptando la posición de censor, este se convierte, en la práctica, en el ciego, en el personaje situado en el centro del círculo en el juego de la gallina ciega. Durante cierto tiempo, hasta que puede pasar a otro la venda de los ojos que lo señala, lo eleva y lo incapacita al mismo tiempo, está destinado a ser el estúpido que va tropezando y del cual se ríen y escapan los demás. Si ha de imperar el espíritu del juego, el espíritu del niño, el censor debe aceptar la condición de payaso que acompaña a la de rey ciego. El censor que se niega a ser un payaso, que se arranca la venda de los ojos y acusa y castiga a los que ríen, no juega de verdad al juego. De este modo se convierte, en la paradoja de Erasmo, en el verdadero estúpido, o, mejor dicho, en el falso estúpido. Es un estúpido porque no sabe que es estúpido, porque cree que, como está en el centro del círculo, es rey.

Los niños no son, por el hecho de serlo, inocentes. Todos hemos sido niños y sabemos —a menos que prefiramos olvidarlo— lo poco inocentes que éramos, qué resueltos esfuerzos de adoctrinamiento fueron necesarios para convertirnos en inocentes, cuán a menudo tratamos de escapar de la etapa de la infancia y cuán implacablemente nos llevaron de vuelta a ella. Tampoco poseemos una dignidad inherente. Sin duda nacemos sin dignidad, y pasamos suficiente tiempo a solas, ocultos a la mirada de los demás, haciendo las cosas que hacemos cuando estamos a solas, para saber la poca dignidad que podemos reivindicar con honestidad. También vemos lo suficiente de los animales preocupados por su dignidad (los gatos, por ejemplo) para saber lo cómicas que pueden ser las pretensiones de dignidad.

La inocencia es un estado en el que tratamos de mantener a nuestros hijos; la dignidad es un estado que reivindicamos para nosotros. Las afrentas a la inocencia de nuestros hijos o a la dignidad de nuestra persona no son ataques a nuestro ser esencial, sino a construcciones, construcciones

gracias a las cuales vivimos, pero construcciones al fin y al cabo. Ello no quiere decir que las afrentas a la inocencia o la dignidad no sean afrentas reales, ni que la indignación con la que respondemos a ellas no sea real, en el sentido de que no la sintamos sinceramente. Las vulneraciones son reales; sin embargo, lo que es vulnerado no es nuestra esencia sino una ficción fundacional que suscribimos con mayor o menor entusiasmo, una ficción que probablemente sea indispensable para una sociedad justa, a saber, que los seres humanos poseen una dignidad que los hace distintos de los animales y, por consiguiente, los protege de que se los trate como animales. (Cabe incluso esperar un día en que a los animales se les atribuirá su propia dignidad, y la prohibición se reformulará como prohibición de tratar a una criatura viva como una cosa.)

La ficción de la dignidad contribuye a definir la condición humana, y la condición humana contribuye a definir los derechos humanos. De este modo, hay un sentido real en el cual una afrenta a nuestra dignidad ataca nuestros derechos. Con todo, cuando, indignados por dicha afrenta, apelamos a nuestros derechos y exigimos reparación, haríamos bien en recordar lo insustancial que es la dignidad en que se basan esos derechos. Si olvidamos de dónde procede nuestra dignidad, podemos caer en una postura tan cómica como la del censor enfurecido.

La vida, dice la Estupidez de Erasmo, es teatro: todos tenemos frases que decir y un papel que representar. Cierta clase de actor, al reconocer que está en una obra, seguirá actuando a pesar de todo; otra clase de actor, escandalizado de descubrir que está participando en una ilusión, tratará de irse del escenario y de la obra. El segundo actor se equivoca. Se equivoca porque fuera del teatro no hay nada, ninguna vida alternativa a la que uno pueda incorporarse. El espectáculo es, por así decirlo, el único que hay en

cartelera. Lo único que uno puede hacer es seguir representando su papel, aunque tal vez con una nueva conciencia, una conciencia cómica.

Llegamos así a un par de paradojas erasmistas. Una dignidad digna de respeto es una dignidad sin dignidad (que es muy distinta de una dignidad inconsciente o natural); una inocencia digna de respeto es una inocencia sin inocencia. En cuanto al respeto propiamente dicho, resulta tentador sugerir que se trata de un concepto superfluo, aunque tal vez sea indispensable para el funcionamiento del teatro de la vida. El verdadero respeto es una variedad del amor y puede subsumirse en él; respetar a alguien significa, entre otras cosas, perdonarle una inocencia que fuera del teatro sería falsa, una dignidad que sería risible.

LA PORNOGRAFÍA

Los conservadores y sus críticos

En cuestiones referentes a la pornografía y, en general, a las sanciones legales en el ámbito moral, hay una gama de posiciones que a grandes rasgos pueden llamarse conservadoras. La más extrema de ellas es que, como la moralidad constituye un valor en sí misma, está justificada toda medida que sea necesario adoptar contra la inmoralidad en cualquiera de sus manifestaciones. Una posición más moderada sostendría que, dado que una moralidad compartida —sea o no una moralidad intrínsecamente admirable— es lo que mantiene unida a la sociedad, las infracciones de la moralidad constituyen una ofensa contra la sociedad en su conjunto, y la sociedad tiene derecho a defenderse de ellas. En particular, cuando dichas infracciones suscitan un elevado grado de intolerancia, indignación y asco por parte de la opinión pública, la ley tiene la obligación positiva de

responder. Esta tesis moderada no se considera a sí misma parte de la moralidad compartida, sino que se plantea como un principio autónomo y justificable racionalmente.¹⁶

Cuando se aplica a las artes, la afirmación de la soberanía del principio moral —o, en términos más moderados, del consenso moral— hace recaer sobre el artista y los editores o distribuidores de su obra la responsabilidad de evitar ofender. Para H.L.A. Hart, como crítico liberal del conservadurismo, esa atribución de responsabilidad es injusta: al aceptar el papel de *custos morum*,* sostiene, los tribunales sacrifican el principio esencial de la legalidad que exige que los delitos estén definidos de la manera más precisa posible, «de modo que pueda saberse de antemano y con una razonable certeza qué actos son delictivos y cuáles no».¹⁷ Al adoptar esta posición, Hart reitera la oposición de los Mill, padre e hijo, a la tiranía de la moralidad popular: James Mill había diferenciado entre las acciones verdaderamente perjudiciales, la desaprobación pública de las cuales está justificada, y las acciones que simplemente suscitan «antipatías infundadas».¹⁸

En la posición conservadora moderada —una posición que opta por relacionar con el jurista británico Patrick Devlin—, Ronald Dworkin distingue dos argumentos. El primero es que, cuando el sentimiento de la opinión pública alcanza la intolerancia, la indignación y el asco, la sociedad tiene derecho a protegerse imponiendo sus principios. Dado que, según este argumento, para invocar la ley no hace falta otra cosa que la «vehemente desaprobación pública» (la «antipatía infundada» de Mill), en opinión de Dworkin dicho argumento no tiene en absoluto la condición de argumento moral.¹⁹ La segunda línea es que toda sociedad tiene derecho a proteger sus instituciones sociales centrales, es decir, que como cuestión de principio democrático los legisladores han de seguir todo «consenso de posición

moral» que impere en la comunidad en general. En este aspecto, arguye Dworkin, conservadores como Devlin utilizan la moralidad y la noción de posición moral en un sentido meramente «antropológico»: no es preciso que el consenso al que se apela tenga una base propiamente moral, sino que puede ser una mezcla de «prejuicios ... racionalización ... y aversión personal (que no representa ninguna convicción sino simplemente un odio ciego ...)». ²⁰

Ello no equivale a sostener —recalca Dworkin— que el legislador tenga que ignorar los sentimientos de la comunidad. Ahora bien, a menos que el consenso al que atienda sea de «convicción moral» y no de «posición moral», el legislador que se adhiera al mismo actuará de manera simplemente estratégica y no sobre la base del principio moral. Además, la convicción moral no solo debe afirmarse, sino también demostrarse, por ejemplo, en forma de «razones o argumentos morales que el miembro medio de la sociedad pueda plantear de manera sincera y coherente». ²¹

Aquí cabría preguntar dubitativamente: si no podemos estar seguros de lo que nosotros mismos creemos *sinceramente*, entendido como distinto de lo que *creemos*, ¿cómo podemos saber lo que otras personas creen sinceramente? Si enmarcamos históricamente o deconstruimos la noción de sinceridad, no hace falta mucho ingenio para mostrar que la sinceridad de cualquiera, incluida la nuestra, es una máscara para el interés personal. La conclusión parece ineludible: aunque solo sea para evitar la anarquía del escepticismo generalizado, cuando la gente dice que cree algo tenemos que aceptar que lo cree, o por lo menos responder como si así fuera, con independencia de las reservas privadas que podamos albergar.

Criterios liberales

Para John Stuart Mill, no es la sociedad la que requiere protección contra el individuo que se aparta de la norma; por el contrario, lo que hay que proteger son los derechos del individuo, no solo frente a «la tiranía del magistrado», sino también contra «la tiranía de la opinión y el sentimiento dominantes», es decir, la tendencia de la sociedad a imponer sus propias ideas y prácticas como reglas de conducta para todos. El tema recurrente de *Sobre la libertad* es que «el único fin en aras del cual los seres humanos, individual o colectivamente, tienen justificación para inmiscuirse en la libertad de acción de cualquiera de sus semejantes es la protección de sí mismos». Nunca puede justificarse la intervención en nombre de la salvaguardia del bienestar moral del individuo.²² El Estado debería ser neutral en el terreno de la moral, sin promover lo moralmente admirable ni sancionar lo moralmente deplorable, siempre que nadie resulte perjudicado.

¿Podemos definir daños sancionables, y de ese modo especificar en qué circunstancias la sociedad puede tener justificación para restringir la libertad de los individuos? En este aspecto Mill sigue a Jeremy Bentham: no debería considerarse sancionable ningún acto «que no tienda, de un modo u otro, a ser perjudicial para la comunidad». El posible perjuicio tiene que evaluarse mediante el cálculo de utilidad: «Una acción ... puede calificarse de acorde con el principio de utilidad ... cuando la tendencia que tiene a aumentar la felicidad de la comunidad es mayor que cualquiera que tienda a reducirla». En cuanto al propio principio de utilidad, «ni requiere ni admite ningún otro regulador que él mismo»; está fuera del sistema.²³

En ocasiones, las personas sienten o aseguran sentir disgusto ante lo que consideran inmoralidad o depravación de las acciones de otros, aun cuando dichas acciones no les afecten de manera directa e inequívoca. Las acciones que causan solo un disgusto moral de esa clase (que llega a convertirse en indignación moral, «intolerancia, indignación y asco», según las palabras de

Devlin), ¿reducen la felicidad y por lo tanto se deben considerar daños sancionables, de acuerdo con la opinión de Mill?²⁴ ¿Habría que establecer alguna distinción entre acciones de esta clase y acciones que causan o cabe afirmar que causan «desorientaciones o discapacidades duraderas o permanentes» y por ello son dañinas de manera más demostrable?²⁵

Mill no afronta directamente esta pregunta. Como señala Jeremy Waldron, Mill tiende a identificar la obediencia a los criterios públicos dominantes con el estancamiento, y la acción basada en la convicción personal con el progreso: este es el punto en que confluyen la ética romántica del autodesarrollo de Mill y su evolucionismo histórico. «La contienda entre la moralidad que apela a un criterio externo y la que se basa en la convicción interna —dice Mill—, es la contienda de la moralidad progresista contra la estática, de la razón y la argumentación contra la deificación de la simple opinión y el simple hábito.»²⁶ Así, en una visión más amplia, según sugiere Waldron, el disgusto moral es para Mill «incluso un rasgo *positivo* de las acciones y estilos de vida que se apartan de la norma; la indignación y el trastorno que suscita la desviación son algo que en [una] sociedad libre hay que acoger favorablemente, alimentar y estimular». Waldron parafrasea a Mill como sigue: «Si ... en la comunidad es detectable un disgusto moral generalizado, lejos de ser una razón para interferir, se trata de una señal positiva y saludable de que el proceso de confrontación ética ... se está produciendo realmente».²⁷ Esta lectura sugiere que la interpretación del daño de Mill sería limitada en extremo, y desde luego no incluiría acciones que causaran disgusto o indignación, por más personalmente desorientadoras que fueran.

Para Mill, la libertad de expresión incluye la inmunidad frente a la censura, específicamente frente a la censura previa a la publicación, pero también la libertad frente a las presiones sociales, «la tiranía de la opinión y

el sentimiento dominantes». Mill combina censura con presiones sociales (a veces llamadas «censura» en el sentido de reprobación) de un modo que soy reacio a seguir. La reprobación, como señala Frederick Schauer, no es, hablando estrictamente, una cuestión de libertad de expresión. La intolerancia social es de naturaleza distinta a las sanciones oficiales respaldadas por la fuerza de la ley: la gente tiene la alternativa de no seguir la ortodoxia.²⁸

La fe de Mill en el valor a largo plazo de la libertad de expresión es en gran medida la base del informe de la comisión dirigida por Bernard Williams en 1979, encargada de proponer reformas de la legislación británica sobre obscenidad y censura cinematográfica:

La idea más básica, a la cual Mill vinculaba el modelo del mercado, sigue siendo correcta y profunda: no sabemos por adelantado qué avances sociales, morales o intelectuales resultarán posibles, necesarios o deseables para los seres humanos y su futuro, y la libertad de expresión, intelectual y artística —algo que tal vez sea necesario fomentar y proteger, además de permitir— es esencial para el desarrollo humano, entendido como proceso que no solamente se produce (de una u otra forma, se producirá de todos modos), sino que es comprendido racionalmente en la medida de lo posible.²⁹

Ronald Dworkin define el enfoque aquí enunciado como «basado en objetivos» y no «basado en derechos». La posición adoptada por el Informe Williams es que, a largo plazo, para la sociedad es peor ejercer la censura que permitir la libre difusión de la pornografía. La cuestión *no* es que sería erróneo censurar la pornografía —con independencia de si es mala o no para la sociedad— porque ello violaría los derechos de algunos individuos (incluidos, presumiblemente, quienes la producen y quienes la consumen). El informe respalda su posición con el llamado argumento de «la pendiente resbaladiza»: en cualquier caso, sería difícil, si no imposible, idear una

fórmula que separara fiablemente la basura de las obras con valores positivos compensatorios.³⁰

Del mismo modo que Mill es vago acerca de las razones por las cuales hemos de aprobar el progreso, el Informe Williams no define el objetivo en nombre del cual se opone a la censura de manera más detallada que llamándolo «desarrollo humano». Sin embargo, esa fe liberal por antonomasia en que la libertad de expresión redundará a largo plazo en beneficio de las comunidades ha sido ampliamente cuestionada. Fuera cual fuese su valor liberador en tiempos de Mill, sugiere Herbert Marcuse, dicha fe ya no está justificada en el siglo xx, cuando los estados han desarrollado técnicas para usar la tolerancia con fines sutilmente represivos.³¹ Dworkin califica el argumento liberal para defender el valor primordial de la libertad de expresión de «sumamente problemático, especulativo y en cualquier caso marginal» (en el caso de la pornografía lo considera «no solo especulativo y marginal, sino también inverosímil»³²).

Términos

«Pornografía» no es, por supuesto, una denominación neutral, sino un término de oprobio. Las personas que confeccionan libros y películas sexualmente explícitos niegan de manera sistemática que sus productos sean pornográficos. Para lo que me interesa aquí, obviaré esos desmentidos y aceptaré como pornográfico lo que la mayoría de los occidentales cultos y laicos, hombres y mujeres, consideran pornográfico. John Ellis señala el carácter omnívoro de la categoría de lo pornográfico, un carácter omnívoro que es inútil condenar:

La etiqueta «pornografía» amenaza siempre con devorar cualquier representación sexual que

alcance cierto grado de explicitud. No hay modo alguno de que cualquier representación — especialmente si comporta el uso de la fotografía— pueda hacerse inmune contra dicha etiqueta.³³

No podemos aspirar a un consenso sobre qué significa «lo pornográfico». En el terreno general definido por la industria de la pornografía y sus tentativas de autolegitimación, por los tribunales que hacen cumplir las leyes sobre obscenidad, así como por instituciones que hacen valer sus propios criterios, y por lo que Ellis (p. 148) denomina «la movilización general de posiciones morales y filosóficas» en cualquier momento social particular, habrá siempre definiciones rivales que luchen por imponerse.

Sin embargo, hay algunas distinciones terminológicas que vale la pena observar. Una de ellas es que lo obsceno y lo pornográfico no son correferenciales.³⁴ Las escenas de evisceración, por ejemplo, tal vez sean obscenas, pero no pornográficas; mientras que, en la medida en que lo obsceno, como variedad que es de lo ofensivo, comporta lo que Joel Feinberg llama «estados mentales desagradables», un sujeto no puede reaccionar con inequívoco placer ante la pornografía y al mismo tiempo calificarla de obscena.³⁵

La obscenidad tiene una clase particular de impacto en el sujeto ofendido: produce repugnancia, escándalo o asco (aunque, como señala Feinberg, paradójicamente los materiales obscenos pueden ser al mismo tiempo atrayentes).³⁶ Dado que el ofendido suele experimentar resentimiento hacia el ofensor, inferimos que tras el acto obsceno se percibe una intencionalidad. Es posible, en efecto, que haya presente una intención: Max Scheler señala que detrás del acto obsceno hay un impulso constituyente que busca el sentido de la vergüenza o el pudor de otras personas con el fin de violarlo en beneficio de sus propios fines.³⁷ Por otra parte, es precisamente en el momento en que se detecta una intención de

ofender detrás de cualquier acción que ofende cuando se abren las puertas de la paranoia.

Además, si bien una obscenidad es una ofensa, no es necesariamente un daño. En particular, una ofensa no es lo mismo que un daño de menor cuantía: una y otro son de naturaleza distinta. Para un jurista de la tradición de Mill, alguien que resulta ofendido, incluso «extremadamente» o «profundamente» ofendido, no sufre necesariamente daño por ello.³⁸

Criterios liberales: la crítica feminista

Bajo un régimen liberal, la posición legal de los pornógrafos y los consumidores de pornografía es bastante sólida. Se basa en tres principios que se superponen parcialmente: 1) Todas las personas sin excepción tienen derecho a la libertad de expresión. 2) Esta libertad no puede restringirse a menos que se pueda demostrar que su ejercicio implica un daño a los intereses de otros (y aquí el daño se interpreta de manera bastante limitada). 3) La pornografía es, de todos modos, una transacción privada entre proveedores y consumidores.

En años recientes, todos estos principios han sido cuestionados por críticos —y especialmente críticas feministas— del liberalismo. En lo tocante al derecho de los pornógrafos a la libertad de expresión, se ha argumentado que, después de la teoría del acto de habla, cualquier distinción simple entre expresión y acción es insostenible: con su fuerza perlocutiva, las representaciones pornográficas, como los insultos públicos, se parecen más a acciones que a expresiones, y por lo tanto no tienen derecho a protección *per se*.³⁹

Los principios 2) y 3), que establecen que la pornografía es un asunto privado, habitualmente entre hombres y hombres, que no causa ningún daño

demostrable a nadie, se han visto rechazados por una serie de motivos. En primer lugar, se ha negado la validez de la distinción público/privado en su conjunto, y con ella la defensa de que la pornografía no tiene por qué inmiscuirse en el espacio privado de uno a menos que uno la deje entrar.⁴⁰ En segundo lugar, algunas feministas han asegurado que hay un vínculo causal empíricamente verificable entre el consumo de pornografía y los actos violentos contra las mujeres.⁴¹ El argumento de que la pornografía sí causa daño también se presenta en forma ampliada, a saber, indicando que no solo daña a las mujeres como grupo social, sino también a las costumbres de la sociedad en su conjunto (lo cual recuerda el argumento conservador según el cual el derecho de una sociedad a proteger los principios que la estructuran está por encima de los derechos de los individuos).⁴²

También se han rechazado los principios 2) y 3) sobre la base de un argumento referido a la falsa conciencia: es muy posible que una mujer que sostenga que la pornografía no le hace ningún daño, por ejemplo, tenga esa opinión porque ha interiorizado una versión de la sexualidad femenina construida por hombres. Así, quizá al negar el daño de la pornografía esté exhibiendo en realidad un síntoma de un daño más global que se le ha hecho.⁴³

La pornografía cosifica: esta tesis es un punto en común entre sus críticas feministas. En la pornografía, se considera a las mujeres objetos sexuales; los hombres que consumen pornografía aprenden a considerar de la misma manera a las mujeres de la vida real. La pregunta es: ¿qué clase de agravio es la cosificación? En la tradición heredada de Kant, es el agravio de tratar a las personas como si fueran menos que personas, como medios para conseguir fines y no como fines en sí mismas. Para Jacqueline Davies, la pornografía (que actualmente es tan omnipresente que para la mayoría de

las personas, sostiene, constituye la forma efectiva de educación sexual) trata a las mujeres como medios y no como fines en el sentido de que predetermina cómo hay que interpretar su conducta, y de este modo las despoja en la práctica de su libertad de conducta y las constituye como grupo social carente de libertad.⁴⁴

Así pues, las críticas feministas cuestionan de raíz la posición liberal sobre la pornografía y el derecho de la misma a que se proteja su libertad de expresión. De hecho, cuando se puede arrancar a los liberales de su preocupación por asuntos tan áridos como si uno puede afirmar que está ofendido hasta el punto de resultar agraviado por unos materiales que no se le imponen sino que, por el contrario, puede evitar fácilmente,⁴⁵ y se los enfrenta con los demoledores ataques políticos contra la pornografía realizados por antagonistas como Catharine MacKinnon, la yuxtaposición confirma en notable medida el análisis pesimista del discurso moral contemporáneo que ofrece Alasdair MacIntyre en *Tras la virtud*:

Desde las conclusiones de nuestro rival podemos remontarnos en la argumentación hasta las premisas de nuestro rival; pero cuando llegamos a nuestras premisas se interrumpe la discusión y la invocación de una premisa contra la otra se convierte en cuestión de simple afirmación y contraafirmación.⁴⁶

Es característico de los debates contemporáneos sobre moralidad, prosigue MacIntyre, que, cuando los rivales filosóficos dejan de tener puntos en común, se acusan mutuamente de adoptar su posición de manera irrazonable. «Al carácter interminable de la discusión pública le corresponde por lo menos la apariencia de una inquietante arbitrariedad privada.» De ahí la tendencia común hoy día a recurrir al emotivismo, la doctrina según la cual «todos los juicios morales *no son más* que expresiones de preferencia, expresiones de actitud o sentimiento» (p. 11).

En un marco emotivista, los juicios sobre la pornografía son expresiones

de actitud y, por lo mismo, incontestables. Así, por ejemplo, Susan Mendus presenta la relación de Andrea Dworkin con la pornografía como un asunto prefilosófico, una *actitud*: «Ese material es corrupto, se encuentre o no con él. Quiere que no exista».⁴⁷ Esto no es un juicio moral, dice Mendus: los juicios morales se basan en la razón, mientras que el de Dworkin se basa en sentimientos. Por su naturaleza, los juicios no morales nos alejan del ámbito de la filosofía moral y por lo mismo del debate según las reglas de la razón. Cita a Mary Warnock: «Lo intolerable es lo insoportable. Y podemos limitarnos a sentir, creer y concluir sin razonar que algo es insoportable y que hay que ponerle coto».⁴⁸

Otra forma de denominar el emotivismo al que se refiere MacIntyre —la doctrina según la cual los juicios morales no tienen otra base que las actitudes emocionales, es decir, la orientación emocional del sujeto respecto al mundo— es «perspectivismo». Como forma particular de relativismo, tal vez el perspectivismo sea más característico del discurso moral actual que el emotivismo puro al cual alude Warnock. El perspectivismo es patente en toda la obra de Catharine MacKinnon; de hecho, es una arraigada peculiaridad de su estilo polémico:

La liberación sexual en el sentido liberal da rienda suelta a la agresión sexual masculina en el sentido feminista. Lo que desde el punto de vista liberal parece amor y romanticismo se parece mucho, desde el punto de vista feminista, al odio y la tortura.⁴⁹

Ahora bien, también es un rasgo común de la filosofía moral posliberal, con su profundo recelo hacia los principios fundamentales y en particular hacia los axiomas del liberalismo:

Lo que el liberalismo presenta como la exigencia neutral de impedir el daño a otros será percibido por quienes tienen concepciones distintas de lo que es dañino como la imposición de una moralidad que no comparten. El propio liberalismo encarna preceptos e ideales morales

sustanciales, y su concepción de lo que es dañino no tiene ningún derecho manifiestamente mayor a la primacía que la de otros puntos de vista morales.⁵⁰

Visto desde la perspectiva de quien quiere consumir pornografía, el principio de independencia moral dicta una política de tolerancia. Visto desde la perspectiva feminista, dicta una política de restricción.⁵¹

La renuncia a la búsqueda de principios comunes en favor del perspectivismo de los «puntos de vista» es tan notable en el debate sobre la pornografía como en otros ámbitos de la filosofía moral. En cuanto al propio discurso pornográfico, no podemos esperar de él ninguna ayuda en forma de autodefensa filosófica: el modo pornográfico es completamente irreflexivo, tal vez debido a que, a diferencia del erótico, en el cual la conciencia de sí mismo puede generar nuevas emociones placenteras, la pornografía no puede ganar nada con ello.

El recurso a la ley

Es posible sentir desagrado por la pornografía, encontrarla ofensiva (que no es exactamente lo mismo que sentirse ofendido por ella), creer que dedicar mucho tiempo a ver películas pornográficas no es bueno para las personas, particularmente para los jóvenes, y sin embargo no dar el paso siguiente, a saber, llegar a la conclusión de que a causa de ello debería ser posible procesar o demandar a quienes producen, distribuyen o exhiben materiales pornográficos. Uno podría, por el contrario, conformarse con desear melancólicamente que la pornografía ejerciera menos influencia sobre la gente, del mismo modo que podría desearlo del alcohol. Es decir, que, en la medida en que pudiera admitirse que existe un problema con la pornografía, cabría identificar como origen del problema una debilidad (no

necesariamente una debilidad moral) del género humano, y no la facilidad con que se pueden conseguir ciertos tentadores materiales visuales.

Esta es más o menos la conclusión a la que llega Susan Sontag en su conocido ensayo «La imaginación pornográfica». Si bien admite que siente aversión por la pornografía y que la incomoda que sea cada vez más asequible, Sontag pone en duda que deba diferenciarse la pornografía de otros materiales que se pueden conseguir libremente y para los cuales tal vez la gente no esté «preparada psíquicamente». «La pornografía es solo un artículo más entre los muchos productos peligrosos que se difunden en esta sociedad, y, por poco atractiva que pueda ser, es uno de los menos destructivos, el menos costoso para la comunidad desde el punto de vista del sufrimiento humano.»⁵²

Lo que ha sucedido entre 1967, cuando Sontag escribió el ensayo, y el momento actual es que *a)* se ha producido un auge en la industria de la pornografía, *b)* la incidencia de la violencia contra las mujeres, criminal y doméstica, o bien ha aumentado o bien ha salido a la luz en toda su magnitud (o ambas cosas a la vez), y *c)* las feministas han establecido relaciones entre *a)* y *b)*. Con ello, la actitud de Sontag ha pasado a parecer desfasada o basada en la ignorancia de los hechos.

En los países que se basan en leyes, existe una tendencia a imaginar que los problemas sociales han de tener soluciones legales, y por lo tanto que es posible utilizar los tribunales para reparar injusticias históricas y corregir desequilibrios sociales.⁵³ «La idea de que la ley tiene el poder de reparar injusticias es omnipresente» —escribe Carol Smart—. «Del mismo modo que se considera a la medicina curativa y no iatrogénica, se considera que la ley amplía derechos en lugar de crear injusticias.» En tono de advertencia, prosigue: «Es preciso que tengamos en cuenta que, al aplicar la ley, es posible que produzcamos efectos que empeoren las condiciones, y que al

empeorar las condiciones cometamos el error de dar por supuesto que hemos de aplicar más dosis de legislación».⁵⁴

La cautela de Smart refleja algunas diferencias de enfoque entre abogadas feministas británicas, como ella misma, y sus homólogas estadounidenses. La diferencia es particularmente perceptible en la manera de abordar la pornografía. Ello puede deberse en parte al hecho de que el proyecto puritano de legislar sobre los criterios morales no se ha extinguido en Estados Unidos; sin embargo, también hay motivos relacionados con la jurisprudencia. En un país en que la libertad de expresión está protegida por la Constitución (a través de la Primera Enmienda), la pornografía ha disfrutado en el pasado reciente de un inusual grado de protección —basado, según dirían algunos de sus adversarios, en argumentos sofísticos—, mientras que la definición muy limitada que se otorga al concepto de daño en la jurisprudencia de Gran Bretaña hace difícil que las feministas de aquel país puedan argumentar que la pornografía causa daño.⁵⁵ Sin embargo, incluso una comentarista tan escéptica respecto al activismo legal como Carole Pateman, que considera que el auténtico objetivo del feminismo no es destruir la pornografía sino «socavar» la representación de las mujeres que aquella ofrece, llega a la conclusión de que, dada la envergadura de la industria de la pornografía, «tal vez la ley sea un recurso necesario para las mujeres».⁵⁶

Vale la pena explicar con detalle lo que Smart quiere decir con medicina «iatrogénica» y ley «juridogénica». Del mismo modo que la medicina no solo cura enfermedades sino que también crea una profesión médica y una industria farmacéutica, la ley no solo juzga casos, sino que también crea una profesión jurídica y una industria del derecho. En particular, las leyes de censura crean una burocracia de censores y una industria del derecho paralela (departamentos legales de editoriales y estudios cinematográficos,

abogados especializados en casos de libertad de expresión). En estados que se toman en serio su papel censor, los censores superan en número a los escritores (como sucedía en la antigua Unión Soviética) y se gasta más dinero en vigilar las artes que en promoverlas (como sucedía de manera desproporcionada en la antigua Sudáfrica).

Si bien en teoría el problema puede formularse en términos de si los pornógrafos tienen o no derecho a la libre expresión, la pregunta práctica, como sabe cualquiera que tenga experiencia con la censura, es cómo distinguir de manera equitativa lo censurable de lo permisible. Tanto en países donde las competencias ideológicas del censor han sido evidentes (como en la Unión Soviética y Sudáfrica) como en países donde las relaciones entre el poder político y la ortodoxia jurídica han tenido mediaciones más complejas (como en Estados Unidos), ni la historia de la legislación sobre la censura ni la aplicación de dicha legislación dan motivos para la confianza.⁵⁷

El recurso a la ley: Irigaray

En una visión general más amplia, ¿deberían las mujeres buscar reparación en el derecho, un sistema cuyos orígenes están profundamente imbricados con el patriarcado? El recurso a la ley y a las categorías de la misma, ¿es compatible con el feminismo, entendido como empresa filosófica?

Una respuesta evidente es que las mujeres tienen derecho a favorecer sus intereses por el medio que mejor les parezca, incluidos los tribunales. Cabe esperar que, al ir haciendo frente a los problemas de las mujeres, los tribunales e incluso el derecho abandonarán una parte de su parcialidad.

Una respuesta más cautelosa es la que expresa Carol Smart: el precio de utilizar la ley para hacer valer los «criterios feministas», lo cual comporta

adaptar la teoría feminista de modo que se ajuste a las rígidas pautas legales, será inevitablemente la pérdida de buena parte de la complejidad de dicha teoría. Además, la decisión puede resultar poco prudente desde el punto de vista estratégico: en cuestiones de censura, las feministas se encuentran demasiado a menudo aliadas con la «derecha moral». Smart escribe lo siguiente acerca de Catharine MacKinnon, cuya orientación política es izquierdista y, de hecho, marxista: «En última instancia, [la suya] resulta una posición prácticamente indistinguible de la derecha moral en cuanto a su oposición antitética a la sexualidad y su confianza en modos contundentes de censura legal». Smart recuerda la paradoja de la censura enunciada por Annette Kuhn (una paradoja de la cual es bien consciente la propia MacKinnon): en cierto sentido la pornografía necesita que la censura aumente su atractivo, la convierta en el objeto prohibido y deseado, y le confiera así la condición de verdad reprimida, cuando en realidad «lo que hay que poner en cuestión ... es la propia idea de que la pornografía es la verdad del sexo».⁵⁸

Ahora bien, el planteamiento más general del problema de la relación de las mujeres con el derecho lo ha expuesto Luce Irigaray. Desde el punto de vista de Irigaray, las mujeres parten de una posición sumamente difícil. «Las mujeres están en una situación de exclusión ... El discurso del hombre, en la medida en que formula el derecho ... [sabe] lo que hay que saber acerca de esa exclusión.» La exclusión de las mujeres se da «*en el interior* de un orden al cual nada escapa: el orden del discurso (del hombre)». Es vano imaginar que, desde una parcela del discurso del hombre —por ejemplo, desde el interior del sistema legal—, las mujeres pueden sustituir el poder masculino por el femenino: pese a parecer una inversión de papeles, esa «“toma del poder” fálica» seguiría dejando a la mujer «atrapada en la economía de lo mismo». «No hay ningún modo sencillo y

factible de saltar al exterior del falogocentrismo, *ni ningún modo de situarse allí* [en el exterior] *que sea resultado del simple hecho de ser mujer.*» El control del discurso del hombre solo puede tomarse por la vía del «mimetismo». Si las expresiones de la mujer no han de seguir siendo «ininteligibles según el código vigente», deben tomarse «prestadas de un modelo que deja de lado al sexo [femenino]». ⁵⁹

Sin embargo, todo ello no significa que el derecho, como parte del discurso del imaginario masculino, tenga que seguir siendo un libro cerrado y prohibido. Por el contrario, una vez una mujer ha procedido al reconocimiento y la delimitación del «exterior» del mismo, puede situarse respecto a él como mujer, «implicada en él y al mismo tiempo superando sus límites». Sin embargo, su implicación no puede ser dejar de ser ambivalente, y por lo tanto no puede tomarse con seriedad inequívoca. Habitar seriamente el imaginario masculino es comprometerse con una simple inversión del poder, recaer en la «economía de lo mismo».

Así pues, para Irigaray feminismo y jurisprudencia no son incompatibles. No obstante, una jurisprudencia feminista que no sea lúdica, que a cambio del acceso a la ley reconozca a esta el derecho a la dignidad y respete dicha dignidad, renuncia con esa concesión a su independencia. «¿Acaso la risa no es la primera forma de liberación de una opresión secular? ¿Acaso lo fálico no equivale a la seriedad del significado?» «Escapar de una pura y simple inversión de la posición masculina significa ... no olvidarse de reír.» ⁶⁰

Indignación

El lenguaje del derecho, cuando trata de las emociones, es notablemente torpe. ¿Cómo nos sentimos cuando nos sentimos ofendidos?, pregunta Joel

Feinberg. Su respuesta (la respuesta colectiva del derecho, deducida de años de introspección por parte de los juristas) es la siguiente: de una miscelánea de estados desagradables, que incluyen, sin limitarse a ellos, el asco, la vergüenza, el dolor y la angustia, experimentamos alguno de ellos, o los experimentamos todos; y también cierto resentimiento contra aquel a quien se culpa de ese desagrado.⁶¹

El desagrado de sentirse ofendido no es necesariamente una forma de dolor. La pornografía puede causar excitación sexual; tal vez esta excitación se consienta y, hasta cierto punto, se disfrute, pero es posible que la experiencia concluya en asco y en el impulso de repudiar lo que la haya precipitado, sea lo que sea. Esta ambivalencia —y, desde un punto de vista moral, esta hipocresía— refleja sin duda un trastorno en niveles psíquicos más profundos. Sin embargo, se trata de una evolución corriente y de una respuesta corriente.⁶²

Los matices de los estados emocionales son personales y tal vez privados; interaccionan y se combinan de manera casi química. La vergüenza es la vergüenza, el dolor es el dolor, pero la vergüenza más el dolor forman un nuevo compuesto para el cual no tenemos otro nombre que la suma de los nombres de sus elementos constitutivos. Vergüenza más dolor más resentimiento producen un compuesto aún más complejo cuyo nombre sintético tal vez incluiría como mínimo vergüenza-de-sentir-resentimiento y resentimiento-por-sentir-vergüenza, dos componentes sumamente reactivos por sí mismos.

Ahora bien, es posible poner en cuestión el mismo proyecto de definir los elementos que componen el sentimiento de ofenderse, el proyecto de llegar al fondo de la ofensa. En su explicación de las emociones morales, basado en la teoría de los sentimientos morales de Adam Smith, Edward Westermarck trata la indignación moral (ofensa, escándalo) como emoción

hermana del complejo ira-venganza, y sitúa el origen de ambas en la emoción punitiva primitiva del resentimiento. Escribe lo siguiente:

Es el deseo instintivo de responder al dolor recibido infligiendo dolor lo que confiere a la indignación moral su característica más importante ... La razón por la cual se emiten juicios morales sobre seres con capacidad volitiva o sobre sus actos no es simplemente que tengan capacidad volitiva, sino que también son sensibles; y por mucho que tratemos de concentrar nuestra indignación en el acto [causante de la ofensa], [el juicio moral] obtiene su sabor peculiar del hecho de dirigirse contra un agente sensible.

Por lo tanto, hablando en términos lógicos, no puede emitirse ningún juicio moral sobre los impulsos punitivos, ya que el castigo es la base del propio juicio moral.⁶³

Al igual que la taxonomía de las emociones plasmada en el derecho occidental, la explicación de las emociones que ofrecen Smith y Westermarck es ajena a los procedimientos de la psicología psicoanalítica; en dicha medida, los dos sistemas concuerdan. Si, como asegura Westermarck, las emociones de grupo —«indignación pública y aprobación pública»— son el prototipo de las emociones morales,⁶⁴ entonces los sentimientos de las personas que se reúnen en grupos para denunciar o aplaudir son los elementos primigenios de los juicios morales, y sería erróneo tratar de distinguir componentes aún más primitivos (asco, vergüenza, dolor, angustia o lo que sea) en el espíritu de denuncia. Tal vez tenga sentido práctico tratar la ira (indignación, escándalo, sentimiento de ofensa) como la emoción primitiva de la cual surge la acción condenatoria, y renunciar al intento de idear una base de buen gusto moral para esa ira. Dicho de otro modo, en el terreno de la psicología legal quizá tenga sentido ser tan poco introspectivo como las feministas de la escuela de Andrea Dworkin y Catharine MacKinnon, a quienes hasta ahora se ha criticado por su falta de reflexividad: para ellas, se lamenta Carol Smart, «la ira es el

análisis»; si una imagen les parece «problemática y desagradable ... [para ellas] esto identifica suficientemente el problema y proporciona una base para la censura». ⁶⁵

Dudar del valor, en un contexto *legal*, de tratar de distinguir matices de emoción detrás del reflejo censor no es conceder una justificación *ética* a la ira y la acción irreflexiva que de ella se deriva. La ira es una emoción que ahoga el cuestionamiento y el cuestionamiento de uno mismo: en la propia ceguera de la ira ciega identificamos su fragilidad ética. Hay algo paradójico en la ira: al mismo tiempo que concentra las fuerzas corporales y anula todos los controles interiores, convirtiendo el cuerpo en una fortaleza, agarrota el pensamiento, pierde movilidad, se hace vulnerable a los dardos maliciosos (la flecha lanzada por Paris al talón de Aquiles), a la burla, a la risa. Cuando se ha contemplado fríamente la ira desde el exterior, resulta difícil situarse en el interior de estados de ira o indignación con algún espíritu de autenticidad. Dicho esto, la ira no es necesariamente un recurso inútil, pero solo cabe experimentarla con el espíritu de lo que Irigaray denomina mimetismo: medio dentro del estado en cuestión, medio fuera de él. Esta es tal vez la razón por la cual el primer objetivo de la ira es causársela también a su antagonista, cegarlo.

El proyecto pornográfico

Con la mala calidad de su ejecución, su falta de imaginación creativa pero aún más de imaginación erótica y su incompreensión absoluta de los asuntos humanos en los que hurgan, los productos corrientes de la industria de la pornografía no parecen dignos de la atención que les conceden estudiosos y juristas. Sin embargo, la propia calificación que implica la palabra

«corriente» plantea la pregunta: ¿qué hay en el ámbito de la pornografía que no sea corriente?

Existe, desde luego, algo llamado arte erótico (poesía erótica, narrativa erótica, pintura erótica, cine erótico) que pretende poner en su sitio la pornografía comercial demostrando que el sexo puede tratarse con imaginación, inteligencia e incluso buen gusto. No obstante, lo erótico, por el mismo hecho de que recurre a la protección de la ley (reivindicando un valor estético que lo justifica) y marca de ese modo distancias con lo pornográfico, parece eludir la prueba, conformarse con ser atrevido pero en última instancia solo chic, con ser escandaloso sin suscitar verdadero escándalo; mientras que lo pornográfico, aunque sea zafio, conserva por lo menos cierta calidad cruda, salvaje.⁶⁶

La verdad es que no es en el modo erótico sino en el pornográfico como se han producido verdaderos ataques no solo contra las normas morales e incluso contra las normas de conducta humana, sino también contra los límites de la propia representación, o por lo menos contra la idea de que la representación ha de tener límites. Dichos ataques no tienen nada de admirable: de hecho, debido a la posición extramoral desde la que se lanzan, «admirable» es un elogio que están obligados a rechazar. Sin embargo, Susan Sontag tiene razón —pese a los excesos de su lenguaje— cuando señala la importancia de escritores pornográficos como Sade, Lautréamont y Bataille y de la actitud hostil o escarnecedora con que se enfrentan al ideal racional de integrar el sexo en una vida placentera, feliz, ordenada y productiva; es decir, de domesticar el sexo y ponerlo al servicio del disfrute personal. En la obra de esos autores, dice Sontag, lo obsceno se convierte en «una noción primordial de la conciencia humana», y la sexualidad se afirma como «algo más allá del bien y del mal, más allá del amor, más allá de la cordura ... una de las fuerzas demoníacas de la

conciencia humana», que empuja a las personas hacia deseos «prohibidos y peligrosos» que abarcan desde «el impulso de ejercer de repente la violencia arbitraria» hasta un anhelo voluptuoso de la propia muerte.⁶⁷

Así pues, Sontag considera que los grandes pornógrafos restablecen la verdad demoníaca del deseo que la condición civilizada tiende a ocultar. Sin embargo, comete un error —un error aún más extraño por el hecho de producirse en un ensayo titulado «La imaginación pornográfica»— al fundir las ambiciones de la pornografía con las ambiciones del propio deseo sexual. Una cosa es reconocer lo demoníaco, y otra representarlo en la práctica. Hay un sentido profundo en el que Jane Austen considera el sexo tan demoníaco como Sade. Lo considera demoníaco y por lo tanto lo excluye. Lo que sin lugar a dudas no comparte con Sade es cualquier fe en la capacidad de los rituales de la escritura, en la representación de las agitaciones del deseo demoníaco, para derribar los límites del yo. Esta ambición del todo metafísica, vinculada a la ambición de superar el yo por la vía del exceso sexual —pero de la cual hay que distinguirla—, es lo que anima la pornografía frenéticamente repetitiva de Sade, de quien Bataille escribe: «Tuvo la desgracia de vivir [ese] sueño cuya obsesión es el alma de la filosofía, [a saber,] la unidad de sujeto y objeto. La identidad es la superación de las limitaciones de los seres, del objeto de deseo y del sujeto que desea».⁶⁸

La pornografía es una forma de guerra: resulta absurdo imaginar a Sade apelando a la ley en busca de protección contra los tabúes sobre la exhibición de obscenidades. Desde la perspectiva de un proyecto tan luciferino (o satánico) como el de Sade, es asimismo absurdo pensar en el tabú como un mecanismo tramposo utilizado por la pornografía para hacerse deseable o, en palabras de MacKinnon, «sexy».⁶⁹ En los dos sentidos de la expresión, Sade está *al otro lado* del tabú. De este modo,

resulta imaginable un alineamiento de fuerzas que situaría la filosofía en el tocador de Sade, incluido un feminismo sadiano, a un lado —el lado fuera de la ley— del tribunal sobre la pornografía, y al patriarcado ancestral y el feminismo normativo en el otro, en el lado de la ley. Dicho alineamiento reflejaría —paradójicamente— la posición de las feministas que advierten contra una prohibición de la pornografía. «Feministas y partidarios de la Mayoría Moral* —escribe Linda Williams—, deberían mirar más allá de la violencia contra las mujeres presente en la pornografía y ver la diversidad de prácticas sexuales que se representa en la misma, una diversidad que “contribuye a la derrota del deseo original de la economía fálica de fijar la identidad sexual de la mujer como un reflejo de su propio deseo”, es decir, de definir a la mujer como objeto del deseo masculino. Con la multiplicación de ... prácticas [sexuales] diversas, [la pornografía] socava su objetivo original de fijar y representar la verdad narrativa lineal y visible del placer sexual femenino.»⁷⁰

Lo que aquí se aprueba es una pornografía sadiana y por lo tanto *perversa* que se opone a la «economía fálica». Si bien acepta una concepción simplista del deseo masculino, entendido como un deseo que conoce su objeto (no reflexiona, por ejemplo, sobre la concepción más hegeliana de un deseo que desea el deseo del otro), por lo menos Williams advierte contra una forma de censura que considera su tarea aislar, juzgar y clasificar las escenas de la obra pornográfica, dejando de lado por irrelevantes su diversidad y sus yuxtaposiciones formales; dicho de otro modo, obviando la obra como conjunto.

Pornografía y publicidad

En las canciones, la narrativa y las películas populares de los últimos treinta

o cuarenta años, el sexo se ha ido volviendo cada vez más explícito; en la publicidad, la sexualización de las imágenes se ha ido haciendo cada vez más ostensible. Estos fenómenos culturales y el crecimiento de la industria de la pornografía están sin duda relacionados. La pregunta es: ¿cómo debería expresarse dicha relación? ¿Hay que entender la sexualización del entorno y la extensión de la pornografía como manifestaciones de una única y amplia corriente histórica, o bien la pornografía es el arte pionero y el resto de artes se han contagiado del virus pornográfico?

A esta pregunta —que en esencia es una pregunta sobre el significado social de la pornografía— las feministas responden de manera muy diversa. Carol Smart, por ejemplo, considera que la publicidad, las telenovelas y la narrativa romántica tienen mucha más influencia que la pornografía en la fijación y transmisión de las representaciones de las mujeres.⁷¹ Por el contrario, Rosalind Coward considera la pornografía como una fuerza que todo lo invade: «Me parece que la imagen que actualmente [1984] domina las revistas para mujeres en general proviene directamente de la pornografía». Para Coward, es sobre todo la pornografía la que ha creado el régimen y los códigos en cuyo marco se interpretan las imágenes de las mujeres, y por lo tanto sus cuerpos. Este modo de mirar a las mujeres tuvo su origen en la mirada apropiadora y dominante del hombre, particularmente del *flâneur* urbano, pero en la actualidad es la cámara la que enseña a los hombres, así como a otras mujeres, el modo de ver a la mujer.⁷²

Este último análisis, que en un sentido más amplio hace de la pornografía una especie de terreno de pruebas para técnicas de sexualización y cosificación que luego se explotan en los medios de comunicación populares, en particular en la publicidad, y desde ellos se inculcan gradualmente tanto en la vida social como en la privada, lleva de modo

natural a la conclusión de que, para las feministas, la pornografía ha de ser el primer objetivo que atacar.

Un análisis alternativo más cauteloso, que atribuye un papel menos destacado a la pornografía, consideraría la pornografía visual y la publicidad visual expresiones de fuerzas comerciales tan interesadas en definir, fomentar, convertir en mercancía, empaquetar y vender el propio deseo como en propagar nuevos modelos —o reforzar los antiguos— de cómo desear (a través de los ojos, por ejemplo) o vender imágenes. En el negocio del deseo, donde el fotógrafo de moda y el pornógrafo se mueven en los mismos círculos y de hecho pueden ser la misma persona, la publicidad puede incluso llevarle la delantera a la pornografía, no solo porque en ella hay más dinero de por medio, sino también porque posee un programa teórico más coherente. La publicidad no se dedica más que a prometer, mientras que en cierto sentido la pornografía se encarga de hacer lo que en realidad no puede hacer ninguna representación: dar. El anuncio publicitario permanece por completo en el seno de la constitución del signo: es algo que representa otra cosa; en cambio, al ofrecerse como la cosa misma, la pornografía viola su propia constitución. De ahí su frenesí característico y quizá también su creciente violencia, que hay que interpretar como la violencia de la frustración. También en el uso del tabú la publicidad es más astuta que la pornografía. Sabedora de que no puede dar, señala el tabú: si no fuera por eso, dice, podría enseñarte lo que quieres; por el momento tendrás que contentarte con menos, solo con un atisbo. La pornografía, por el contrario, primero viola el tabú y luego, por su propia supervivencia, tiene que resucitarlo en otra parte.

Como comenta Roland Barthes, el atisbo tiene más carga erótica que el objeto al desnudo.⁷³ La naturaleza del deseo es la promesa, no la entrega. La publicidad *emplea* el deseo de un modo que no lo hace la pornografía (la

pornografía derrocha el deseo). En este sentido, la publicidad resulta central para el negocio del deseo, y la pornografía, periférica.

2

Salir de la censura

I

Desde principios de la década de 1960 hasta aproximadamente 1980, la República de Sudáfrica aplicó uno de los sistemas de censura más exhaustivos del mundo. Dicho sistema, llamado en la jerga oficial «control de publicaciones» y no censura («censura» era una palabra que prefería censurar del discurso público sobre sí mismo),¹ trataba de controlar la diseminación de signos en cualquiera de sus formas. No solo los libros, las revistas, las películas y las obras teatrales, sino también las camisetas, los llaveros, las muñecas, los juguetes y los letreros de las tiendas —en realidad, cualquier cosa portadora de un mensaje que pudiera ser «indeseable»— tenían que someterse al escrutinio de la burocracia censora antes de poder hacerse públicos. En la Unión Soviética había unos setenta mil burócratas que supervisaban las actividades de unos siete mil escritores. La proporción entre censores y escritores en Sudáfrica era, en todo caso, superior a diez a uno.

Los paranoicos se comportan como si el ambiente estuviera repleto de mensajes codificados que se burlan de ellos o traman su destrucción. Durante décadas, el Estado sudafricano vivió inmerso en un estado de paranoia. La paranoia es la patología de los regímenes inseguros y, en particular, de las dictaduras. Uno de los rasgos distintivos de las dictaduras modernas respecto a las anteriores ha sido la amplitud y la rapidez con que

la paranoia puede extenderse desde arriba para contaminar a la población. Esta difusión de la paranoia no es involuntaria: se utiliza como técnica de control. La Unión Soviética de Stalin es el ejemplo principal: a todo ciudadano se lo alentaba a sospechar que cualquier otro era un espía o un saboteador; los lazos de afinidad humana y confianza entre las personas quedaron destruidos, y la sociedad se vio fragmentada en decenas de millones de individuos que vivían en islotes individuales de mutua sospecha.

La Unión Soviética no era un caso único. Reinaldo Arenas escribió sobre la existencia en Cuba de un ambiente de «amenaza oficial incesante» que hacía del ciudadano «no solo una persona objeto de represión, sino también autorreprimida, no solo una persona censurada, sino autocensurada, no solo vigilada, sino que se vigila a sí misma».² Una «amenaza oficial incesante» salpicada de espectáculos de castigo ejemplar inculca cautela, vigilancia. Cuando ciertas clases de escritura y discurso, incluso ciertos pensamientos, se convierten en actividades furtivas, la paranoia del Estado está en proceso de reproducirse en la psique del súbdito, y el Estado puede soñar con un futuro en el que se podrá permitir que las burocracias de supervisión vayan desapareciendo, ya que su función, en la práctica, se habrá privatizado.

Esto se debe a que una reveladora característica de la censura es que no está orgullosa de sí misma, que nunca hace alarde de sí misma. El modelo arcaico de la prohibición del censor es la prohibición de la blasfemia, y ambas prohibiciones adolecen de una embarazosa paradoja estructural: si el delito ha de atestiguar satisfactoriamente en el tribunal, el testigo tiene que repetirlo. Así, solía suceder que en las sesiones públicas de los tribunales rabínicos se proporcionaba a los testigos de blasfemia eufemismos codificados para que los pronunciaran en lugar del nombre prohibido de Dios; si había que repetir la auténtica blasfemia para que la

demostración de culpabilidad fuera concluyente, el tribunal actuaba a puerta cerrada, y el testimonio iba seguido de rituales de purificación por parte de los jueces. La turbación iba aún más lejos: la idea de que el nombre de Dios, como palabra blasfema, podía maldecir a Dios resultaba tan escandalosa que la palabra «maldecir» tenía que reemplazarse por «bendecir».³ Al igual que surgió una concatenación de eufemismos para proteger el nombre de Dios, en una época de culto al Estado, a la instancia que protegía su nombre tenían que aplicársele eufemismos. Esa instancia espera el día en que, como sus funciones se habrán interiorizado de manera general, su nombre ya no tendrá que pronunciarse.

El tirano y su organismo de control no son los únicos afectados por la paranoia. Hay ribetes patológicos en la actitud vigilante de quien escribe en un Estado paranoide. Para encontrar las pruebas de ello basta con acudir al testimonio de los propios escritores. Una y otra vez, dejan constancia de la sensación de estar afectados y contaminados por la enfermedad del Estado. En una acción típica de los paranoicos «auténticos», aseguran que sus mentes han sido invadidas; precisamente contra esa invasión expresan su indignación.

George Mangakis, por ejemplo, relata la experiencia de escribir en prisión bajo la vigilancia de sus guardianes. Cada pocos días, los carceleros registraban su celda, se llevaban sus escritos y le devolvían los que las autoridades de la prisión —sus censores— consideraban «permisibles». El escritor recuerda que «aborrecía» repentinamente los papeles al aceptarlos de manos de los guardianes. «El sistema es un dispositivo diabólico para aniquilar tu propia alma. Quieren hacerte ver tus pensamientos a través de sus ojos y que los controles tú mismo, desde su punto de vista.»⁴ Al obligar al escritor a ver lo que ha escrito a través de los ojos del censor, este lo obliga a interiorizar una lectura contaminante. El momento de repentina

repugnancia de Mangakis es el momento de la contaminación. Otro relato apasionado de las operaciones de la censura interiorizada lo ofrece Danilo Kis:

La batalla contra la autocensura es anónima, solitaria y sin testigos, y hace que el sujeto se sienta humillado y avergonzado por colaborar. Significa leer tu propio texto con los ojos de otra persona, una situación en la cual te conviertes en tu propio juez, más estricto y suspicaz que cualquier otro...

El censor autodesignado es el áter ego del escritor, un áter ego que se inclina sobre su hombro y mete las narices en el texto ... Es imposible vencer a ese censor, porque es como Dios: lo sabe y lo ve todo, ha surgido de tu propia mente, de tus propios miedos, de tus propias pesadillas...

Este áter ego ... consigue debilitar y contaminar incluso a los individuos más morales a quienes la censura externa no ha logrado quebrar. Al no admitir que existe, la autocensura se alinea con las mentiras y la corrupción espiritual.⁵

La prueba definitiva de que, por así decirlo, algo les ha ocurrido a escritores como Arenas, Mangakis o Kis es lo excesivo del lenguaje con que expresan su experiencia. Hablar de paranoia no es solo un modo figurado de referirse a lo que los ha afectado. La paranoia está ahí, dentro, en su lenguaje, en su pensamiento; la rabia que resuena en las palabras de Mangakis y el desconcierto de las de Kis son rabia y desconcierto ante la más íntima de las invasiones, una invasión del propio estilo del yo por una patología que tal vez no tenga curación.

Tampoco yo, al escribir estas líneas, estoy exento de ello. En la insistencia excesiva de la expresión, en la vehemencia, en la exigencia de estar demasiado pendiente de minucias estilísticas, en la relectura y la escritura demasiado elaborada, detecto en mi propio lenguaje la misma patología de la que hablo. Dado que he vivido el apogeo de la censura sudafricana, que he visto sus consecuencias no solo para la carrera de colegas escritores sino para la totalidad del discurso público, y que he sentido en mi interior algunos de sus efectos más secretos y vergonzosos,

tengo razones de sobra para creer que lo que infectó a Arenas, Mangakis o Kis, se tratara de lo que se tratase y fuera real o ilusorio, también me ha infectado a mí. Es decir, que este propio texto puede ser una muestra de la clase de discurso paranoide que trata de describir.

Ello se debe a que la paranoia de la que trato no es solo la impronta de la censura sobre los escritores a quienes se señala para perseguirlos oficialmente. Todo texto que en circunstancias normales caiga bajo la mirada del censor puede resultar contaminado de la manera que he descrito, lo apruebe o no el censor. Por lo menos potencialmente, todos los escritores que trabajan en condiciones de censura, y no solo aquellos cuya obra queda retirada de la circulación, están afectados por la paranoia.

¿Por qué ha de tener la censura semejante poder de contagio? Solo puedo ofrecer una respuesta especulativa, basada en parte en la introspección y en parte en el examen (tal vez un examen paranoide) de los relatos que otros escritores (quizá a su vez contagiados de paranoia) han ofrecido de la experiencia de actuar bajo regímenes de censura.

El yo, según lo entendemos en la actualidad, no es la unidad que el racionalismo clásico daba por sentado que era. Por el contrario, es múltiple y está dividido de manera múltiple contra sí mismo. Es, por utilizar una metáfora, un zoológico en el cual residen una multitud de animales sobre los cuales el angustiado guardián, desbordado de trabajo, ejerce un control bastante limitado. Por la noche, el guardián del zoo duerme y los animales se dedican a rondar, realizando su tarea onírica.

En este zoo metafórico, algunos de los animales tienen nombre, como la figura del padre o la figura de la madre; otros son recuerdos o fragmentos de recuerdos transformados, a los que se vinculan poderosos elementos de sentimiento; una subcolonia entera la constituyen versiones anteriores del

yo, semidomesticadas pero aún traicioneras, cada una de ellas con un zoo interior propio sobre el cual no tiene precisamente un control completo.

Los artistas, según la explicación de Freud, son personas que pueden llevar a cabo un recorrido de visita a la colección interior de animales salvajes con cierto grado de confianza y salir, cuando así lo desean, más o menos ilesos. De la explicación de Freud sobre el trabajo creativo tomo un elemento: que la creatividad de cierto tipo comporta habitar, manejar y explotar partes bastante primitivas del yo. Si bien no se trata de una actividad particularmente peligrosa, sí es delicada. Pueden ser necesarios años de preparación antes de que el artista dé con los códigos, las claves y los equilibrios correctos y pueda entrar y salir más o menos libremente. También es una actividad muy privada, tan privada que casi constituye la definición de privacidad: cómo estoy conmigo mismo.

Manejar los yoes interiores haciéndolos trabajar para uno (haciéndolos productivos) comporta una compleja tarea de complacer, satisfacer, cuestionar, extorsionar, cortejar y alimentar, y en ocasiones incluso de matar. La razón de ello es que la escritura no solo procede del zoo, sino que (poniéndonos hipermetafóricos) regresa de nuevo a su interior. Es decir, que, en la medida en que escribir es transaccional, las figuras *por quienes* y *para quienes* se hace son también figuras del zoo: por ejemplo, la figura del amado.

Imagínese, entonces, un proyecto literario que sea, en esencia, una transacción con una figura del amado de esa clase, que trate de complacerla (pero también trate continua aunque furtivamente de modificarla y recrearla como «aquella que será complacida»); e imagínese lo que sucederá si en esa transacción se introduce de manera enérgica e innegable otra «figura del lector», el censor calvo y vestido de oscuro, con su boca fruncida, su lápiz rojo, su irritabilidad y su actitud de reprobación; el censor, de hecho, como

versión paródica de la figura del padre. Entonces el equilibrio del drama interior cuidadosamente construido resultará destruido en su totalidad, y destruido de un modo que es difícil de arreglar, ya que cuanto más trata uno de ignorar (reprimir) al censor, más se envanece este.

Trabajar bajo censura es como vivir en intimidad con alguien que no te quiere, con quien no quieres ninguna intimidad pero que insiste en imponerte su presencia. El censor es un lector entrometido, un lector que entra por la fuerza en la intimidad de la transacción de la escritura, obliga a irse a la figura del lector amado o cortejado y lee tus palabras con desaprobación y actitud *de censura*.

Una de las principales víctimas de Stalin entre los escritores fue Osip Mandelstam. Del caso de Mandelstam —que retomo con mayor detalle en el capítulo 6— extraigo algunas lecciones importantes y terribles sobre el Estado paranoico.

En 1933, Mandelstam, que a la sazón contaba cuarenta y dos años, compuso un breve pero impactante poema sobre un tirano que ordena ejecuciones a diestro y siniestro y disfruta de las muertes de sus víctimas como un georgiano masticando frambuesas. Si bien no se nombra al tirano, se refiere claramente a Stalin.

Mandelstam no puso por escrito el poema, sino que lo recitó varias veces a amigos suyos. En 1934, la policía de seguridad asaltó su casa en busca del poema. Si bien no lo encontraron —solo existía en la mente del poeta y sus amigos—, detuvieron a Mandelstam. Mientras estaba detenido, el poeta Borís Pasternak recibió una llamada telefónica de Stalin. Este quería saber quién era Mandelstam, y en particular si era un *master* (un maestro; la palabra es igual en ruso que en inglés).

Pasternak dedujo correctamente la segunda parte de la pregunta: ¿es Mandelstam un maestro o se puede prescindir de él? Respondió que, en

efecto, Mandelstam era un maestro, que no se podía prescindir de él. De aquel modo, Mandelstam fue condenado al exilio interior en la ciudad de Voronezh. Mientras estaba allí, lo presionaron para que rindiera homenaje a Stalin componiendo un poema en su honor. Mandelstam cedió y compuso una oda adulatoria. Nunca sabremos sus sentimientos sobre aquella oda, no solo porque no dejó ninguna constancia de ellos, sino también porque — como sostiene convincentemente su esposa— cuando la escribió estaba loco, loco de miedo, tal vez, pero también loco de la locura de una persona que no solo sufre el abrazo de un cuerpo que detesta, sino que también debe tomar la iniciativa, día tras día, línea tras línea, de acariciar ese cuerpo.

De esta historia escojo dos momentos: el momento en que Stalin pregunta si Mandelstam es un maestro, y el momento en que se ordena a Mandelstam que loee a su perseguidor.

«¿Es un maestro?» Podemos tener por seguro que Stalin no lo preguntaba porque considerara que los grandes artistas estaban por encima del Estado. Lo que quería decir era algo parecido a: ¿es peligroso? ¿Seguirá vivo aunque muera? ¿Su sentencia contra mí perdurará más tiempo que mi sentencia contra él? ¿He de tener cuidado?

Ello explica la orden posterior de que Mandelstam escribiera una oda. Hacer que los grandes artistas de su época le rindieran pleitesía era el modo que tenía Stalin de destrozarlos, de hacerles imposible ir con la cabeza bien alta; de hecho, era su manera de mostrarles quién mandaba, y de hacer que lo reconocieran como amo y señor en un medio donde no era posible ninguna mentira, ninguna reserva privada: su propio arte.

Permítaseme que, junto al caso de Mandelstam, presente uno de Sudáfrica (que se trata con mayor detalle en el capítulo 12), comparable en cuanto a su dinámica, si no en cuanto a su escala.

En 1972, el poeta Breyten Breytenbach publicó un poema en afrikaans

titulado «Carta a un carnicero desde el extranjero». Como dejaba claro el poema, el carnicero a quien iba dirigida la carta era Balthazar John Vorster, en aquel entonces primer ministro de Sudáfrica, el hombre que más había hecho por crear un imperio de la policía de seguridad con enormes poderes sobre la vida y la muerte, situado fuera del alcance de la ley y por encima de los tribunales.

Al final del poema, Breytenbach relaciona los nombres de hombres que habían muerto, probablemente a causa de las torturas infligidas por la policía de seguridad, y de cuyas muertes los tribunales no habían declarado culpable a nadie. El poema se limita a enumerar los nombres, como si dijera: «Soy yo quien vivirá en la memoria y en la historia, no las actas judiciales». El núcleo del poema, no obstante, es un pasaje dirigido al propio carnicero, en el cual Breytenbach le pregunta a Vorster, en los términos más íntimos, cómo se siente al emplear los dedos enrojecidos de sangre para acariciar las partes pudendas de su esposa. Es una pregunta escandalosa y obscena, aún más obscena por el hecho de formularse en una sociedad sumamente puritana. El poema, por supuesto, fue prohibido en Sudáfrica.

Dos años después se volvieron las tornas. Breytenbach se vio detenido y en el banquillo de los acusados. Si bien la principal acusación era que había tratado de reclutar saboteadores, sus escritos, y en particular el poema contra Vorster, no tardaron en revelarse como trasfondo del juicio. Se puso de manifiesto que el objetivo del fiscal era destruirlo de manera muy parecida a como se había destruido a Mandelstam. El objetivo se consiguió: Breytenbach fue obligado a pedir disculpas a Vorster en audiencia pública y a repudiar su poema por «grosero e insultante».

Enfrentados a la enorme maquinaria del Estado, incluida su desarrollada maquinaria de censura, tanto Mandelstam como Breytenbach eran a todas

luces impotentes. Con todo, sus respectivos jefes de Estado —se daba el caso de que ambos eran seres vulgares e ignorantes— respondieron a sus obras como si se hubieran ofendido gravemente, y consideraron los casos lo bastante importantes para merecer su atención personal. ¿Por qué los dos poemas en cuestión, por insultantes que fueran, no podían obviarse como las molestias menores que eran? ¿Por qué han de inquietar al Estado las bufonadas de los escritores?

Para responder a esta pregunta, para comprender la larga historia de las turbulentas relaciones entre los escritores y el Estado, es preciso que reflexionemos no solo sobre casos individuales, sino también sobre la profesión de escritor como institución poseedora de una historia que se remonta a los inicios de la Edad Moderna, y sobre las ambiciones que la carrera de escritor permite albergar a los individuos.

La idea de que, a fuerza de escribir, una persona podía aspirar a la fama y conseguirla ni la inventó ni la promovió la cultura manuscrita, la cultura de Occidente antes de la invención de la imprenta. Esas ambiciones pertenecen a la cultura impresa. Empezamos a ver indicios de ellas poco después de la invención de la imprenta, cuando los impresores adoptan la práctica de hacer constar el nombre del autor en los libros que publican. Por supuesto, el hecho de firmar el libro tenía su vertiente comercial y legal: el creador del libro reivindicaba una parte de los beneficios de su venta al mismo tiempo que aceptaba una parte de la responsabilidad legal por su publicación.⁶ Dado que las leyes de propiedad intelectual no llegarían hasta el siglo XVIII, lo que obligó al escritor a aceptar su definición como entidad legal —a convertirse en un *autor* con todas las responsabilidades que ello comportaba— fue la institución y el poder de la censura.⁷

Ahora bien, firmar un libro también tiene un significado simbólico. Un libro puede considerarse un vehículo que el autor usa para proyectar su

firma —y en ocasiones incluso su retrato— en el mundo, de forma multiplicada. Es esta multiplicación potencialmente infinita de señales de sí mismo lo que proporciona al autor de la Edad Moderna el presentimiento de un poder de cruzar todas las fronteras espaciales y temporales. La profesión de escritor y la mística del autor tal como las conocemos hoy nacieron entre visiones de fama e inmortalidad.⁸

La palabra del escritor resuena en el oído del público lector. Sin su público, el autor no es nada. El público lector no es tanto creación de los propios escritores como de los primeros impresores-editores. Es también un modelo del pueblo según lo imaginaba la filosofía del Estado de la Edad Moderna: instruido, integrado (como un cuerpo), receptivo a la dirección. Por eso no es casual que, a medida que se extiende el hábito de la lectura, la censura estatal adquiriera un carácter más sistemático, omnipresente y riguroso, como si en los impresores y sus escritores el Estado hubiera identificado no tanto un enemigo (aunque en realidad así es como a menudo se los calificaba) como un rival por el poder. A partir del siglo XVI empezamos a detectar en el lenguaje estatal, cuando se refiere a los escritores y a sus poderes, un toque de paranoia inconfundiblemente moderna, una paranoia que, como nos recuerda Tony Tanner, es previsible en un régimen de censura y, de hecho, necesaria para este.⁹ He aquí, por ejemplo, a sir Nicholas Bacon, lord guardián del Gran Sello de Inglaterra en 1567:

Estos libros ... [hacen que] los pensamientos de los hombres discrepen unos de otros, y la diversidad de pensamientos causa sediciones, las sediciones producen tumultos, los tumultos causan insurrecciones y rebeliones, y las insurrecciones causan despoblaciones y producen la destrucción completa de los cuerpos, los bienes y las tierras de los hombres.¹⁰

Se suele pensar en la censura represiva como una parte del aparato de los estados absolutistas o totalitarios: la Rusia de Nicolás I, la Unión Soviética

de Stalin. Sin embargo, los gobernantes de la Europa de la Edad Moderna, tanto civiles como eclesiásticos, consideraban el libro un vehículo de la sedición y la herejía por lo menos con la misma seriedad, y aplicaban unos sistemas de censura que eran aplastantes, draconianos y sorprendentemente sofisticados en cuanto a sus mecanismos.¹¹ Ya en el siglo XVI, desde el poder se consideraba a los escritores y a los impresores-editores no solo un grupo de interés con un poderoso sentido de misión histórica (que además justificaba a sus miembros), sino también una élite con capacidad para crearse seguidores entre el influyente sector instruido de la sociedad de un modo que resultaba inquietantemente similar a las ambiciones del propio Estado.

Así pues, la historia de la censura y la historia de la profesión de escritor—incluso de la propia literatura, entendida como conjunto de prácticas—¹² están íntimamente ligadas. Con la llegada de la imprenta y la rápida multiplicación de ejemplares, la trayectoria del escritor prosperó; vio aumentado su poder, pero también se convirtió en objeto de sospechas e incluso de envidia por parte del Estado. Solo a finales del siglo XX, con el ascenso a la posición dominante de los nuevos medios de comunicación electrónicos y el declive del libro, el Estado ha perdido interés por el escritor y sus poderes decrecientes.

II

No hay nada que indigne tanto a los escritores como la amenaza de la censura, no hay ningún tema que provoque una respuesta instintiva más belicosa. Ya he sugerido por qué la amenaza de la censura se experimenta tan íntimamente; paso ahora a la retórica en la cual se suele formular esa respuesta.

«¿Es un maestro?», preguntó Stalin. Fuera o no fuera Mandelstam un maestro de la literatura, ¿qué tenía que temer de él Stalin? Planteo esta pregunta, una vez más, en el marco de una contienda entre el Estado y el escritor por difundir sus respectivas palabras de autoridad mediante sus respectivos poderes.

En este marco, el objeto de la envidia del Estado no es tanto el contenido rival de la palabra del escritor —ni siquiera, específicamente, la capacidad de difundir esa palabra que el escritor obtiene de la imprenta— como cierto poder de diseminación del cual la capacidad de publicar y ser leído es solo la manifestación más marcada. Si bien el poder de los escritores en general es escaso sin el efecto multiplicador de la imprenta, la palabra del maestro de la literatura posee un poder de diseminación que va más allá de los medios de difusión puramente mecánicos. La palabra del maestro, particularmente en culturas donde subsiste una base oral, puede difundirse oralmente, o de mano en mano en copias al carbón (*samizdat*’, literalmente, «autopublicación»); incluso cuando no se difunde la palabra propiamente dicha, pueden sustituirla rumores sobre ella, rumores que se difunden como copias (en el caso de Mandelstam, el rumor de que alguien había escrito un poema debido al cual el Líder estaba furioso).

Además, parece ponerse en marcha una lógica que actúa en perjuicio del Estado. «Un tirano no puede fijarse en una fábula sin darse por aludido», comentaba un editor de Esopo del siglo XIX.¹³ Cuanto más draconiana es la manera en que el Estado trata la literatura, más seriamente parece que se la tome; cuanto más seriamente parece que se toma la literatura, más atención se presta a ella; cuanta más atención se presta a la literatura, más crece el poder de diseminación de la misma. El libro que se suprime consigue más atención como fantasma de la que habría logrado en vida; el escritor que hoy es silenciado se hace famoso mañana por haber sido silenciado. Incluso

el silencio, en un entorno de censura, puede ser elocuente, como comenta Montesquieu.¹⁴

Haga lo que haga el Estado, los escritores parecen tener siempre la última palabra. La solidaridad como grupo profesional de los hombres y mujeres de letras —el colectivo intelectual, el colectivo académico, incluso el colectivo periodístico— puede ser sorprendentemente poderosa. Y quienes escriben los libros, en un sentido importante, hacen historia.

Detrás de la confianza de los intelectuales en la inevitabilidad de una inversión del poder en su favor está la enseñanza judeocristiana de la vindicación de la verdad en la plenitud de los tiempos. En nuestra propia época hay muchos ejemplos de esa confianza. En la antigua Sudáfrica, los escritores, por más marginación y represión que sufrieran, sabían que a largo plazo los perdedores serían los censores, y no solo porque el régimen del cual la censura era instrumento estaba condenado a derrumbarse, no solo porque los criterios morales puritanos estaban en decadencia en una economía de consumo mundial, sino también porque, como colectivo, los escritores sobrevivirían a sus enemigos e incluso escribirían su epitafio.

Es la propia vitalidad de este mito de la inevitabilidad de la aparición de la verdad —un mito que los intelectuales como grupo social han adoptado y convertido en propio— lo que me lleva a plantear la pregunta de si el hecho de que los escritores que trabajan bajo censura se presenten a sí mismos como asediados y superados en número, enfrentados a un enemigo gigantesco, es completamente desinteresado. Dado que es posible que Sudáfrica, donde ya hacía mucho tiempo que existían sólidos lazos entre los escritores —por lo menos los que tenían la opción de escribir en inglés— y editores extranjeros (principalmente británicos), fuera un caso especial, permítaseme buscar en otros lugares del mundo ejemplos del modo en que

el conflicto entre escritor y censor se ha representado como una batalla entre David y Goliat.

En 1988, Seamus Heaney publicó un trabajo sobre los poetas de la Europa del Este —en particular los poetas rusos que sufrieron bajo Stalin— y sobre el efecto que ejercieron en Occidente sus vidas ejemplares. Tsvetáieva, Ajmátova, los Mandelstam, Pasternak, Gumilev, Esenin, Maiakovski, dice Heaney, se han convertido en «nombres heroicos [de] ... un martirologio moderno, un testimonio de valor y sacrificio que suscita ... una admiración sin límites». Aun cuando se los silenció, la calidad de su silencio poseía una fuerza ejemplar. Su negativa a comprometer su arte «[puso] en evidencia ante la mayoría [de los ciudadanos soviéticos] lo abyecto de su [propio] hundimiento al [sumirse huyendo] en busca de seguridad en cualquier autoengaño que les [exigiera] la línea del partido».¹⁵

Para Heaney, estos grandes escritores perseguidos fueron héroes y mártires a pesar de sí mismos. Ni buscaban la gloria ni aspiraban a provocar el derrumbamiento del Estado, sino que se limitaron a mantenerse fieles a su vocación. Con ello, no obstante, atrajeron sobre sí mismos el resentimiento culpable de los muchos que sí habían cedido a las amenazas del Estado, y de aquel modo quedaron en un aislamiento vulnerable y en última instancia trágico.

No puede haber ninguna duda sobre la capacidad que tienen esas biografías de suscitar nuestra compasión y nuestro horror. Sin embargo, lo que quiero hacer notar es el lenguaje de la explicación de Heaney: las metáforas bélicas, la oposición radical de victoria y derrota, de sufrimiento y triunfo, de cobardía y valor. ¿Acaso la escenificación de la oposición entre los escritores rusos y el Estado soviético en términos de metáforas bélicas no es en sí misma una declaración de guerra que traiciona extrañamente lo que Heaney admira de esos escritores, es decir, su fidelidad

inquebrantable (pero no del todo inquebrantable: eran humanos, al fin y al cabo) a su arte?

Parece ser que la idea de que el poeta podía ser un héroe desde su mesa de trabajo fue creación de Thomas Carlyle. Carlyle señala la poesía como el camino que han de seguir las energías religiosas en los tiempos modernos, y al poeta como la figura histórica de talla mundial que, asumiendo el papel desempeñado anteriormente por el semidiós y el profeta, ha de definir las pautas según las cuales vivirá el común de los mortales. Si bien Carlyle evoca a Dante y «Shakespeare» como precursores del héroe-poeta, su concepción no deja de estar esencialmente inspirada por Shelley.¹⁶

Para unos oídos contemporáneos, la idea del poeta como héroe suena extraña, lo bastante extraña para haber tenido que pasar a la clandestinidad.¹⁷ Desde luego, Lionel Trilling asumió el desafío de mantener viva la llama de Carlyle, pero solo pudo hacerlo al precio de redefinir e interiorizar lo heroico como una «energía moral» (que él explica como una «masculinidad madura») de una clase que se muestra con la máxima claridad en Keats.¹⁸ En su concepción del héroepoeta como personaje que resiste tenazmente y fiel a sus principios y no como pionero-profeta, Heaney está más cerca de Trilling que de Carlyle. Con todo, su homenaje a los poetas que sufrieron bajo Stalin recurre a una serie particularmente intransigente de metáforas en blanco y negro, sin matices de gris. Describe una dinámica histórica en la cual finalmente solo son posibles dos posiciones: a favor o en contra, bien o mal, la cobardía autocensurada de la masa o el heroísmo no censurado de una minoría. Como interpretación de la vida bajo Stalin, y con su firme control de los recursos del poder retórico, parece lanzar un desafío a todas las interpretaciones grises y moderadas de aquellos tiempos, tal vez incluso a las interpretaciones matizadas. Construye la relación entre escritor y tirano

(o escritor y censor) como si se tratara de una rivalidad de poderes que solo cabe que sea cada vez más descarnada. Condena al Estado al mismo dilema sin salida que Ben Jonson identificó triunfalmente:

*No hacen más, quienes practican esta crueldad
de la prohibición, y esta furia de quemar,
que ganar para sí mismos condena y vergüenza
y dar a los escritores una fama eterna.*¹⁹

Si el Estado en situación desesperada sufre de paranoia, ¿no corre el escritor, en su papel de héroe de la resistencia que atiende implacablemente a la voz de su genio interior, un riesgo psíquico análogo? Considérese la siguiente muestra de arrogancia de Mario Vargas Llosa:

La insumisión congénita de la literatura es mucho más amplia de lo que creen quienes la consideran un simple instrumento para oponerse a gobiernos y estructuras sociales dominantes: ataca por igual a todo [lo que] significa dogma y exclusivismo lógico en la interpretación de la vida, es decir, tanto a las ortodoxias como a las heterodoxias ideológicas. *Dicho de otro modo, es una contradicción viviente, sistemática e inevitable de todo lo que existe.*²⁰

Me tomo la libertad de interpretar que esta declaración, que aparentemente se hace en nombre de la literatura, en realidad se hace en nombre de los escritores como grupo profesional e incluso vocacional, y tanto contra el burócrata-censor a sueldo del tirano como contra el enemigo del tirano, en este caso las maquinaciones revolucionarias para alistar al escritor en el gran ejército de la revolución. En su actitud hacia el escritor, dice Vargas Llosa, el tirano y el revolucionario son más parecidos que distintos. La oposición entre ambos es, desde el punto de vista del escritor, espuria, ilusoria o ambas cosas a la vez. La oposición del escritor, la auténtica oposición, significa una «contradicción ... sistemática» respecto a ellos y sus pretensiones totalizadoras.

La maniobra ejecutada en este texto por Vargas Llosa —a saber, desplazar su propia oposición a un terreno lógico situado un nivel por encima de la batalla política a ras de suelo— supone que el escritor ocupa una posición que simultáneamente se mantiene fuera de la política, rivaliza con la política y domina la política. Por su soberbia, esta pretensión resulta considerablemente marlowiana; por más que sea de manera involuntaria, sugiere que el riesgo que corre el escritor como héroe es el riesgo de la megalomanía.

El amante de lady Chatterley: el estigma de lo pornográfico

EL JUICIO DE LADY CHATTERLEY

En 1960, Penguin Books decidió publicar el texto íntegro de *El amante de lady Chatterley*, el texto de la edición privada de 1928 (Florencia), para sustituir la edición (británica) expurgada. Como respuesta, la Corona anunció que emprendería acciones judiciales. El asunto se llevó de modo totalmente caballeroso, como caso que debía sentar jurisprudencia respecto a la recién ratificada Ley sobre Publicaciones Obscenas británica (1959).

Si bien dicha ley conserva el rasgo clave de la legislación británica sobre obscenidad del siglo XIX —la comprobación de si la publicación «tiende a depravar y corromper a las personas que puedan leerla»—, introduce junto al mismo ciertos criterios no del todo compatibles con él y extraídos de la crítica literaria, a saber, que la obra debe juzgarse en su conjunto, y que debe tomarse en consideración el mérito literario, del cual pueden dar fe testigos expertos; según indica, no debería haber condena si puede justificarse que la publicación «redunda en beneficio público debido a que favorece la ciencia, la literatura, el arte o el saber, o cualquier otro objeto de interés general».¹

La defensa de *El amante de lady Chatterley* la llevó a cabo un equipo legal respaldado por los recursos de Penguin Books, que fue capaz de convocar a un gran número de personas eminentes que atestiguaron los

méritos del libro. La acusación, en cambio, o no encontró ningún testigo prominente que apoyara sus argumentos o juzgó improcedente convocar a tales testigos.

Entre los testigos expertos de la defensa había un obispo anglicano que afirmó que, en *El amante de lady Chatterley*, Lawrence trataba de describir la relación sexual entre hombre y mujer como «algo esencialmente sagrado», y un director de formación religiosa que sugirió que leer el libro ayudaría a los jóvenes a hacerse «maduros y responsables».²

[El guardabosque] le acarició las nalgas con la mano ... Con la caricia del gutural acento dialectal, el hombre dijo:

—Tienes un trasero muy bonito. Tienes el culo más bonito del mundo. ¡Es el culo de mujer más bonito que existe! ...

Y las puntas de sus dedos tocaron las dos entradas secretas del cuerpo de Connie, una y otra vez, con su suave y menudo cepillo de fuego.

—Y me gusta que esto cague y mee. ¡No quiero a una mujer que no cague ni mee!³

En su propio comentario sobre el libro, Lawrence escribe:

Las palabras que al principio escandalizan tanto ya no escandalizan en absoluto al cabo de un tiempo ... Hoy hemos ... evolucionado y [nos hemos] cultivado hasta superar con mucho los tabúes que son inherentes a nuestra cultura ... El poder evocador de las llamadas palabras obscenas debía ser muy peligroso para los caracteres cortos de alcances y violentos de la Edad Media, y quizá sigan siendo demasiado fuertes para los caracteres inferiores, poco despiertos y semievolucionados de la actualidad ... [Sin embargo] la cultura y la civilización nos han enseñado ... [que] el acto no es necesariamente consecuencia del pensamiento.⁴

En este inusitadamente inteligente y progresista rechazo del tabú, Lawrence invoca el respaldo de la antropología de su época, la antropología de J.G. Frazer. En particular, Lawrence emplea la noción de «supervivencias», que Frazer toma de Henry Burnett Taylor. Las supervivencias son «tradiciones ... que por la fuerza de la costumbre se han

transmitido a la nueva sociedad ... y ... así permanecen como pruebas y ejemplos de un estado cultural más antiguo a partir del cual se ha desarrollado el nuevo». ⁵ Los tabúes sobre las palabras referentes al sexo o a la excreción son, pues, supervivencias de un estadio menos evolucionado de la cultura europea.

¿Qué tienen de malo esas supervivencias? ¿Por qué tenemos que ser iconoclastas respecto a los antiguos tabúes? La respuesta que dan tanto Lawrence como sus expertos defensores es que mantener los tabúes sobre las palabras es mantener un halo de vergüenza alrededor de aquello a lo que se refieren, lo cual acaba perjudicando a la sociedad. «A cincuenta metros de este tribunal», testificaba el crítico Richard Hoggart,

he oído a un hombre decir «joder» tres veces mientras me adelantaba. Hablaba solo y decía «joder, joder, joder» ... [Usaba] la palabra como palabra despectiva, y una de las cosas que le parecían más preocupantes a Lawrence era que la palabra que designa esa importante relación se hubiera convertido en una asquerosa grosería ... [Lawrence] quería restablecer el significado [de la palabra], el uso adecuado de la misma. ⁶

Fueran cuales fuesen las simpatías previas que uno tuviera, resulta difícil leer el relato del juicio sin sentir compasión por la acusación, ya que, a medida que avanza el juicio, resulta cada vez más claro que la acusación lucha con las manos atadas. Rara vez los testigos están dispuestos a ponerse en pie y reconocer que un libro los ha depravado y corrompido, cuando semejante testimonio provoca más ridículo que solidaridad. ⁷ Solo en los foros más retrógrados y venerables encontramos todavía en uso el lenguaje de la condena moral directa, y, detrás de él, la voz del paternalismo y la hostilidad de clase. Después de la absolución de *El amante de lady Chatterley*, la Cámara de los Lores discutió una moción que proponía la prohibición a perpetuidad de los escritos de D.H. Lawrence. «Tengo una opinión muy firme —dijo lord Teviot, que propuso la moción— sobre el

hecho de que en este país se dé libertad sin freno a todo el mundo, y me preocupa mucho que nuestro mundo pueda volverse depravado e indecente, por no decir algo peor.» En cuanto a *El amante de lady Chatterley*, era «una afrenta repugnante e indecente a las convenciones sociales».⁸

Al final, los colegas de lord Teviot aplacaron su cólera y él retiró la moción. Sin embargo, la Cámara se mostró de acuerdo en que *El amante de lady Chatterley* era un asunto lamentable de principio a fin. Lord Gage lo resumió: desde luego, no sería «muy apropiado» encontrar un libro de tan «pésimo gusto» en venta pública. En cuanto a los eclesiásticos que se habían prestado a la defensa, su testimonio no le suscitaba más que «un considerable sentido del ridículo» (p. 265).

La de lord Gage era una opinión conservadora representativa: *El amante de lady Chatterley* era un atentado contra el decoro de unas proporciones bastante graves. Ahora bien, el problema de los Lores era que las normas del decoro dependen del consenso social. En la Inglaterra victoriana que evocaban, las condiciones de aquel consenso las había prescrito la clase a la cual pertenecían ellos. En 1960, su clase ya había perdido aquel poder preceptivo, y además carecía de cualquier modo de apelar contra el rechazo de sus criterios, ya que no hay ninguna lógica ni ningún conjunto de pruebas mediante las cuales el decoro pueda defenderse o justificarse a sí mismo. Forma parte de la esencia del decoro el hecho de ser tácito. El decoro delimita un ámbito sobre el cual debe haber silencio, y guarda silencio sobre el modo en que se determinan los límites de dicho ámbito. Por lo tanto, es posible señalar hacia el decoro, pero no codificarlo. Una vez se lo cuestiona, se convierte en humo.

Ello explica la consternación de la Cámara de los Lores cuando estos empezaron a darse cuenta de las implicaciones de la ley de 1959. Al crear un criterio preponderante del bien público del que tenían que dar fe testigos

expertos —en la mayoría de los casos académicos ajenos al antiguo consenso—, la ley exigía al decoro que se defendiera a sí mismo. Si los Lores desaprobaban el papel que había desempeñado la Iglesia en la absolución de *El amante de lady Chatterley*, era porque la Iglesia tenía que entender que hay asuntos que no se discuten: mandamientos, tabúes; y es que tampoco el tabú tiene ninguna defensa cuando se lo cuestiona.

LA DEFENSA DE LADY CHATTERLEY POR PARTE DE LAWRENCE

La historia que cuenta Lawrence trata de la esposa de un miembro de la aristocracia inglesa que tiene una aventura con uno de los sirvientes de su propiedad, queda embarazada y decide fugarse con su amante. La relación sexual de Connie Chatterley con el guardabosque transgrede por lo menos tres normas: es adúltera, cruza las fronteras de casta y en ocasiones es «antinatural», es decir, anal. La segunda y la tercera de estas transgresiones merecen un comentario.

Si bien habitualmente se afirma que sir Clifford Chatterley y su esposa pertenecen a una clase superior, para hablar con precisión pertenecen a una casta superior, que a su vez forma parte de una casta superior paneuropea en el ocaso de sus días, caracterizada entre otras cosas por la endogamia y por normas asimétricas respecto a las relaciones sexuales: los hombres podían cruzar libremente las fronteras de casta en sus contactos sexuales, pero para las mujeres ello estaba prohibido, o, en el lenguaje de la casta, «no se hacía». El motivo de esta prohibición involucra la idea de contaminación: las mujeres son portadoras de la sangre de la casta, y la pura sangre se contamina cuando la invade la sangre (o el semen, que en el lenguaje de la contaminación es lo mismo) de un hombre de casta inferior. El tullido Chatterley se refiere explícitamente a dicha prohibición cuando le dice a su

esposa que le dará su apellido a cualquier hijo que tenga ella siempre que haga uso de su «natural sentido de la decencia y [de su] criterio selectivo» y no permita que la toque «un individuo poco recomendable» (*LCL*, p. 49).

La tercera transgresión la lleva a cabo el guardabosque, Mellors, cuando no solo tiene relaciones sexuales con la señora de la casa solariega, sino que la sodomiza. Además, la ex esposa de Mellors difunde la información de que es sodomita. De este modo, en toda la zona se sabe que en el cuerpo de Connie Chatterley se ha cometido lo que solía llamarse un «crimen contranatura», un delito cuyo carácter transgresor estaba marcado, en el código penal británico de la década de 1920, por castigos draconianos, incluso si se producía entre marido y mujer.

Ahora bien, además de estas tres transgresiones, hay una cuarta. Mellors, según el lenguaje de la época, *contamina la mente de Connie* instruyéndola en el uso de palabras tabú. En la mitología victoriana de la contaminación, las «palabrotas» son la expresión de una mente contaminada. La única clase de mujeres de cuyas bocas se espera que salgan palabrotas son las llamadas «perdidas», mujeres en una situación de deshonor impenitente. La transgresión de Mellors consiste en enseñar palabrotas a una mujer. Las palabrotas son inofensivas entre hombres —cuando se encuentran Mellors y el padre de Connie, el segundo aplica jovialmente palabras tabú a su hija (*LCL*, p. 321)—, pero echan a perder la inocencia de mujeres y niños.⁹ (La existencia de un lenguaje de los hombres prohibido a las mujeres y de un lenguaje de las mujeres prohibido a los hombres son fenómenos bien demostrados en la bibliografía sobre el tabú, por no hablar del lenguaje de los adultos prohibido a los niños.)

Tras *El amante de lady Chatterley* vino una serie de textos en prosa en los cuales Lawrence se defendía de las acusaciones de ser un pornógrafo: la introducción a la edición privada de *Pansies* (1929), el ensayo

«Pornography and Obscenity» (1929), la introducción al libro de pinturas de 1929 y el folleto *A Propos of Lady Chatterley's Lover* (1930).¹⁰ En estos textos, Lawrence explora los orígenes de la imaginación pornográfica, unos orígenes que en su opinión se encuentran en una experiencia excrementicia del sexo. ¿Qué significa esto?

Lawrence lo explica como sigue. En los seres humanos «sanos», se producen dos clases de flujos: un flujo excrementicio descendente, en el cual la forma se disuelve y la materia viva se convierte en inmundicia, y un flujo sexual ascendente, que es procreador y creador de forma (véase *LCL*, p. 316). Sin embargo, en los seres humanos «degradados», el instinto de mantener separadas las polaridades se ha derrumbado, y el flujo del cuerpo es solamente descendente y «decreador»: su resultado es la inmundicia. El juego sexual se convierte en un juego con la inmundicia; el cuerpo de la mujer se convierte en la inmundicia con la que juega el hombre, y el sexo, para el hombre, se convierte en una acción que ensucia. «Los individuos corrientes de esta clase tienen una actitud asquerosa hacia el sexo, un desprecio asqueroso respecto a él, un deseo asqueroso de insultarlo. Si tales tipos tienen relaciones sexuales con una mujer, consideran triunfalmente que la han cubierto de inmundicia» (*SLC*, pp. 38-39).

Esta es la imagen que da Lawrence del estado de degradación o «de caída». ¿Cuándo y cómo tuvo lugar la caída? Con considerable provisionalidad, Lawrence lo sitúa en la época de Isabel I. Según sugiere, el impacto de la epidemia de sífilis en Inglaterra, particularmente en la aristocracia, tuvo como consecuencia una «ruptura en la conciencia humana». «La sífilis entró en la sangre del país ... Después de entrar en la sangre, entró en la conciencia.» Ahora bien, ¿por qué la sífilis, y no otra enfermedad, tenía que dejar este legado? Porque nada puede igualar el

horror de darse cuenta de que el resultado del acto sexual puede ser la contaminación de los que todavía no han nacido (*SLC*, pp. 54-55, 57).

Según la fantasía especulativa de Lawrence, pues, a partir de cierto momento histórico existe miedo a que la simiente del hombre pueda estar contaminada. La simiente puede ser mala, puede ser una inmundicia: la eyaculación se convierte en parte del flujo excrementicio. Desde aquí hay solo un paso a la siguiente imagen de Lawrence sobre el sexo en estado «de caída». El deseo sexual ya no es deseado. Por el contrario, se lo experimenta como una herida supurante del cuerpo. La herida pica, se rasca, no se cura, rezuma inmundicia, y añade su porción al flujo descendente, excrementicio. Rascarse es otro nombre de la masturbación, «quizá el cáncer más grave y peligroso de nuestra civilización». El deseo introvertido y encerrado en sí mismo se expresa en un arte de subjetividad pura (aquí Lawrence parece tener en mente a Proust y Joyce, aunque no los menciona; *SLC*, pp. 40-42).

¿Cuál es el remedio? «El modo de tratar la enfermedad es salir al aire libre.» Hemos de tener «una franqueza fresca y natural sobre el sexo» (*SLC*, p. 40). En concreto, debemos restituir la Palabra caída, la Palabra que se ha vuelto «impura». «Hoy día, si uno sugiere que en el principio existía la palabra “culo”, y estaba junto a Dios y era Dios ... lo meterán en la cárcel ... La palabra “culo” es tan divina como la palabra “cara”.» La culpable es la mente. La mente, que odia el cuerpo, ha convertido los viejos nombres del cuerpo en chivos expiatorios y los ha expulsado de la conciencia. Ahora rondan los márgenes de la conciencia como chacales o hienas, imperecederos. Hay que readmitirlos. Hay que levantar el tabú. Si no, seguiremos estando al nivel de los salvajes. «El canguro es un animal inofensivo, la palabra “cagar” es una palabra inofensiva. Convirtamos a cualquiera de los dos en tabú y se volverán peligrosos. El resultado del tabú

es la demencia.» Como ejemplo, Lawrence cita a Jonathan Swift, cuya mente estaba «agarrotada», como si la afectara «un terrible estreñimiento» por el pensamiento de que «Celia caga» (*SLC*, pp. 28-30).

Examinemos más detenidamente el caso del Swift de Lawrence, con su mente agarrotada.

Hay dos poemas de Swift en los cuales aparece la frase «Celia caga». Tratan de hombres jóvenes que practican el juego idealizador del amor pastoril, pero se dan cuenta de que lo pastoril no contiene la realidad completa de la amada, funciones corporales incluidas. Los dos poemas forman parte de un grupo de cuatro, todos escritos alrededor de 1732 —una década antes de que se declarara que Swift tenía las facultades mentales perturbadas y se lo pusiera bajo vigilancia—, que han alcanzado cierta mala reputación como los poemas «excrementicios» o «escatológicos».¹¹

En el primero de los poemas de «Celia caga», el joven festejador entra a hurtadillas en el vestidor de Celia y descubre con consternación la ropa interior sucia y los cosméticos usados que hay detrás de su etérea fachada pública. Siguiendo la exploración del mundo privado de Celia, busca a tientas en el interior de una silla con orinal y se ensucia la mano en el mismo. La experiencia lo trastorna: en su imaginación contaminada, en lo sucesivo la visión de una mujer siempre evoca el olor a excrementos.

En el segundo poema —una pieza menor— el cortejador (un estudiante que, por su parte, vive en una miseria considerable) descubre que en su Arcadia no tiene cabida «la más sucia de las acciones femeninas», e igualmente cae en el delirio.

En una interpretación sencilla, los dos poemas advierten contra la idealización del cuerpo, contra la acción de cerrar los ojos y la nariz al flujo descendente que es prueba de su naturaleza animal. Lo que se reprime en la conciencia regresa inevitablemente para acosarnos; la suciedad cuya

existencia se niega regresa en forma de pensamientos sucios, de lenguaje sucio. Los poemas se presentan como la obra de un crítico y moralizador que se coloca a una distancia explícita del idealizador, con sus frágiles defensas frente a la realidad.¹²

Cuando trata de Swift, Lawrence recuerda y cita tan mal estos poemas — obviando la distancia moralizadora— que uno se pregunta si los conocía de primera mano o simplemente había oído hablar de ellos a su amigo Aldous Huxley.¹³ Con todo, permítaseme conceder a Lawrence el beneficio de la duda y quedarme con la posibilidad más interesante: que Lawrence aplicara a Swift una interpretación genial, identificando lo moralizador como una simple pantalla, una pantalla levantada por Swift para darse la posibilidad de representar una crisis excrementicia personal sin la crudeza de una confesión abierta.

Según esta lectura, la verdadera historia la cuenta, sin más, la propia narración. Una mano se sumerge en un agujero oscuro y sale de él oliendo a excrementos; desde la mano y a través de la nariz, la contaminación excrementicia invade y agarrota la mente, como venganza por la penetración del santuario de la mujer.

*Mas Venganza, la diosa jamás dormida,
pronto castigó a Strephon por espía.
Su imaginación vil traza relaciones
entre toda dama que ve y sus hedores.*

(Versos 119-122)

Lawrence regresa a estos poemas de Swift en varias ocasiones a finales de la década de 1920, siempre para poner a su autor como ejemplo aterrador de lo que puede suceder si uno se toma a pecho un tabú.¹⁴ La palabra «cagar» es, por sí misma, inofensiva, dice; pero si se la convierte en tabú el resultado es la demencia. El Swift de Lawrence entra en contacto con los

excrementos de su amante, resulta invadido por el contagio y enloquece. Por lo tanto... ¿qué? Por lo tanto, dice Lawrence, hemos de destruir el tabú excrementicio, y no de manera ingenua, como harían los laputanos, exhibiendo la propia sustancia, sino simbólicamente, a una pequeña distancia, pronunciando la palabra «cagar» y purgando de este modo la mente de la connotación de la palabra, es decir, de cagar como contagio.

Se considere inspirada o burda la interpretación que hace Lawrence de Swift, su lectura de los poemas de Celia solo puede proceder de una mente afectada (o contaminada) por algún elemento del poema. Lo que afecta a Lawrence, lo que se apodera de su interpretación de Swift, es la idea de la contaminación excrementicia. En sus trabajos posteriores a *El amante de lady Chatterley*, empieza denunciando a Swift y anatemizando el tabú excrementicio, y acaba anatemizando la propia idea de contaminación. La moraleja que reivindica para el relato de la silla con orinal —que «cagar» debería ser una palabra como cualquier otra— es una conclusión carente de lógica. La moraleja que busca en realidad es que solo una mente ya contaminada puede resultar afectada por la contaminación. A la inversa, a una mente no contaminada debería resultarle posible emprender cualquier exploración del cuerpo, fuera la que fuese y por más tabú que fuera, sin castigarse a sí misma. La pregunta a la que Lawrence no se enfrenta es, por lo tanto, si la propia interpretación que lleva a cabo de Swift no la hace posible un olfato muy agudo para la contaminación, un olfato perteneciente a alguien familiarizado con ella. De hecho, ¿le resulta posible alguna lectura, la que sea, a una persona sin olfato? ¿Por dónde empezaría a leer dicho lector? ¿Cómo sabría semejante lector, por ejemplo, que el punto de acceso al poema de Swift ha de ser la palabra «contaminar» del verso 112? ¿Acaso no hay una relación directa entre interpretación, curiosidad y olfato

para la inmundicia? En una sociedad sin prohibiciones, sin ley —si es que semejante sociedad es imaginable—, ¿quién querría leer o escribir?

(Cabe recordar que, según la biología evolutiva, la región del córtex que en los mamíferos inferiores se encarga de la discriminación olfativa asume en el *Homo sapiens* la función de la discriminación abstracta. La actividad que en los animales se denomina «olfatear» recibe, en el caso de los seres humanos, el nombre de «pensamiento analítico».)

En algún momento del reinado de Isabel I, dice Lawrence, el horror ante la sífilis —ante la contaminación sexual— pasó de la sangre a la conciencia más profunda del pueblo inglés. Después de esta ruptura en la conciencia, ya no fue posible «la inocencia natural y real de Chaucer». Mientras que Shakespeare siente «un miedo morboso», «no podría haber nada más encantador y exento de miedo que Chaucer» (*SLC*, pp. 54, 57 y 53).

La historia del noble rico e impotente cuya joven y lozana esposa escapa de la casa solariega en busca de intensos encuentros sexuales con el guardabosque podría parecer un material preparado para Geoffrey Chaucer. Cabría imaginar que, en manos de Chaucer, la historia recibiría un tratamiento cómico, salpicado (después de unas disculpas adecuadamente irónicas) de *cherlish speche*: el *queynte* de la dama, la *sely thinge* del guardabosque, el placer del *swyving* mencionados sin circunloquios.* (Cuestión distinta es si en el tratamiento de Chaucer el corazón de la dama se fundiría «de maravillado temor» ante el «lento, decisivo y recio alzarse del falo [del guardabosque]» [*LCL*, pp. 197-198].)

Lawrence escribe acerca de la «inocencia natural» de Chaucer. Está en lo cierto en el sentido de que Chaucer tiene a su disposición un lenguaje para el sexo, cómico sin ser evasivo, realista sin ser brutal ni degradante, del que no se podía disponer en tiempos de Lawrence ni se había podido disponer desde hacía mucho tiempo en el inglés literario. En la mitología de

Lawrence, no obstante, Chaucer representa más que ese ideal nostálgico. Representa un tiempo anterior a la caída, en el cual lo sexual y lo excrementicio conservaban sus polaridades opuestas, en el cual el tabú excrementicio aún no había contagiado la mente. Regresar a Chaucer, regresar a la inocencia, puede tener, por lo tanto, dos interpretaciones alternativas, entre las cuales Lawrence no siempre distingue.

En la primera interpretación, regresar a la inocencia chauceriana significa regresar a un tiempo anterior a los tabúes sobre la representación del sexo. Significa la libertad de llamar a las cosas por su nombre. Significa regresar a los verdaderos nombres de las cosas, en particular a las palabras obscenas «sencillas y naturales» que han sido expulsadas de la imaginación y ahora rondan sus márgenes.

Hablando estrictamente, esta interpretación no es sostenible. Ignora el complejo juego de estilo alto y bajo, de habla refinada y popular, que hay en Chaucer, a quien atribuye un lenguaje sin niveles ni registros.¹⁵ Tal vez Oliver Mellors llame a las cosas por su nombre, pero desde luego Geoffrey Chaucer no lo hace. Al contrario, alude a ellas con una gran variedad de metáforas y metonimias. Y si parece que el uso variado de metáforas y metonimias referentes a partes del cuerpo, productos corporales y actos intercorporales se ha acelerado desde la época de Chaucer, en buena parte la explicación es sencillamente que la documentación lingüística se hace más voluminosa a medida que nos acercamos al presente.

La segunda y más interesante interpretación de la figura de Chaucer en Lawrence es que Chaucer representa una época anterior al momento en que el tabú específicamente *excrementicio* afectó al sexo, es decir, previa a que los nombres de los órganos sexuales y la mención de actos sexuales limpios —y, por contagio, la realización de los mismos— sufrieran los efectos de la superposición del tabú excrementicio al tabú tradicional y debido a ello se

volvieran sucios.¹⁶ Entonces, un retorno a Chaucer exigiría la aniquilación del tabú excrementicio. Si bien es difícil conciliar esta interpretación con el conjunto de escritos de Lawrence del período que va de 1928 a 1930 (por ejemplo, con su denuncia de *todos* los tabúes como supervivencias del salvajismo), permite comprender mejor que cualquier otra cosa lo que pretende Lawrence en *El amante de lady Chatterley*. Desde esta perspectiva, el episodio de la relación anal de la novela adquiere una importancia central.

Esta escena (*LCL*, pp. 280-281) motivó una jugosa comedia hermenéutica en el juicio de 1960, ya que el fiscal, sin llamar por su parte a las cosas por su nombre, trató de convencer a un jurado perplejo de que tras la pantalla de la prosa hipermetafórica de Lawrence sucedía algo obscenamente repugnante.¹⁷

La escena constituye un episodio de iniciación para Connie. Cuando se consume lo que le queda de «vergüenza orgánica», muere «de una muerte penetrante y maravillosa» y renace convertida en «otra mujer». La aniquilación de la vergüenza la ha logrado el falo, con su «cacería [de la vergüenza]» en el «cogollo de la selva física». Con sorpresa por su parte, descubre que lo que siempre ha deseado en realidad es la «sensualidad penetrante, que consume, esa sensualidad un tanto temible» del acto.

A todas luces, hay un modo de interpretar el episodio de acuerdo con la explicación (tal vez la racionalización) que Lawrence ofrece en sus ensayos de finales de la década de 1920. El tabú excrementicio es destruido en su guarida. El dios-falo desaparece en el laberinto del averno, da caza al monstruo, le da muerte y emerge triunfante.

Sin embargo, queda pendiente una pregunta sobre la cual la novela y la explicación que da Lawrence de ella no concuerdan: ¿cuál es el destino del monstruo? En sus ensayos, Lawrence sostiene que, una vez roto el tabú

excrementicio, podemos iniciar el regreso a un estado chauceriano de inocencia lingüística y, en última instancia, sexual. En la novela, el argumento parece ser que, tras haberse sometido al rito de paso, Connie se ha convertido en una de las personas purificadas, renacidas, elegidas. Ahora bien, ¿qué hacen los purificados la noche siguiente a su iniciación? Una vez el tabú (marcado por la vergüenza) ha sido destruido, ¿se quedan sin la sensualidad penetrante de la sodomía? ¿Se limitan a regresar a la realización del rito genital, un rito ahora purificado de la contaminación excrementicia? ¿O tal vez el dios-falo realiza una y otra vez, noche tras noche, el rito de cazar y dar muerte al monstruo?

Esta pregunta puede traducirse como una pregunta sobre la permanencia del tabú: ¿queda el tabú aniquilado una vez es transgredido?¹⁸ Otra versión de la pregunta podría plantearse acerca de la acción que Lawrence afirma llevar a cabo al crear *El amante de lady Chatterley*, a saber, la acción de purificar el lenguaje de la tribu. Una vez se han sacado a la luz las representaciones objeto de tabú, ¿dicho tabú muere o hay que representar una y otra vez, ritualmente, su muerte? ¿Significa el hecho de dar libertad a *El amante de lady Chatterley* el principio del fin de los libros «indecentes» o el inicio de un torrente de ellos?

La respuesta que da Lawrence en sus ensayos es clara: significa el fin de los tabúes, el fin del lenguaje «indecente», el fin de los libros «indecentes». Ahora bien, ¿qué dice por su parte *El amante de lady Chatterley*?

Según la interpretación que yo le doy, *El amante de lady Chatterley* es un relato sobre la transgresión de fronteras; fronteras sexuales y fronteras sociales sexualizadas. Sus tensiones específicas y su fuerza dramática dependen, por lo tanto, de la viabilidad continuada de los tabúes. El tabú es una condición necesaria de su existencia. La economía sexual de los amantes, la economía dramática del relato, incluso las ganancias o pérdidas

del libro publicado, dependen de la vitalidad de los tabúes. El libro se abre; después de largos aplazamientos, después de muchas páginas, los amantes quedan desnudos, sus cuerpos explorados, su verdad se cuenta por fin; el libro puede cerrarse sobre ellos. Sin embargo, el mismo libro espera a que se lo vuelva a abrir, a explorar. Cada vez que lo reabrimos, los amantes vuelven a estar ante nosotros, preparados para la desnudez y la exploración correspondientes. Cualesquiera que fueran los tabúes derrotados en el primer recorrido por el texto, ahí están de nuevo, redivivos. Incluso las prohibiciones que hace mucho que han perdido su autoridad pueden recuperar, en las páginas de ciertos libros, su misteriosa fuerza. Los cordones de los corsés de Emma Bovary silban como serpientes cuando se desviste; mientras ese momento conserve su poder de escandalizar, es que se ha evocado algo, es que se transgrede algo.

¿Esta interpretación convierte a *El amante de lady Chatterley* en pornografía? ¿Es la lectura de una imaginación contaminada?

«La pornografía —decía Lawrence— es el intento de insultar el sexo, de cubrirlo de inmundicia» (SLC, p. 37). Cubrirlo de inmundicia: un eufemismo de cagarse en él. «Pornógrafo» fue una palabra de cuyo estigma Lawrence luchó arduamente por librarse. Inventó una criatura llamada Jonathan Swift, hombre «degradado» hasta el extremo, lo marcó con el estigma de cubrir de inmundicia el sexo y lo desterró a un manicomio, desde el cual, como un chacal o una hiena, siguió rondando los márgenes de la imaginación de Lawrence. Henry Miller no tenía ninguna duda de que, al negar el carácter transgresor de *El amante de lady Chatterley* y reivindicar para la obra un propósito de mejora moral, Lawrence traicionó los verdaderos *mysteria* del libro;¹⁹ de hecho, permitió que el Swift que tenía dentro cubriera de inmundicia lo que había escrito después de hacerlo.

El juicio y absolución de *El amante de lady Chatterley* se considera a

menudo un acontecimiento emblemático: una liberación pública de fuerza sexual contenida que marcó el comienzo de la nueva y luminosa década de 1960. Sin embargo, cabría preguntar: ¿cuál era exactamente la fuerza que había sido contenida y que se liberó en aquel momento? ¿Era la fuerza de la novela que había escrito Lawrence, una novela mezclada de manera compleja con el tabú, y quizá incluso atrapada en sus redes? ¿O fue la fuerza de la interpretación que Lawrence había hecho retrospectivamente de su novela, una interpretación a partir de cuya enérgica racionalización y recusación del tabú los abogados y testigos expertos presentes en el juicio pudieron tomar la iniciativa de construir una argumentación que resultó irresistible?

Los daños de la pornografía: Catharine MacKinnon

LA INDUSTRIA DE LA PORNOGRAFÍA

Durante la pasada década, ha aparecido en el mercado toda una gama de pornografía visual de orientación sádica, que es particularmente fácil de conseguir en países industriales avanzados. En estos países, incluso en sectores tradicionalmente opuestos a la censura, ha crecido la preocupación por sus efectos. La agitación en favor de imponerle controles ha sido encabezada por feministas que sostienen que los consumidores de esos materiales —sobre todo hombres— no solo adquieren de ellos el gusto por la violencia sexualizada, sino que aprenden técnicas de sadismo físico. También aseguran que, en la medida en que las representaciones de mujeres a quienes se somete a malos tratos físicos o a relaciones degradantes se difunden en la sociedad, las mujeres como colectivo resultan perjudicadas.

En el sentido de que no invoca normas comunitarias preponderantes para denunciar la pornografía, la oposición feminista que describo no es de orientación conservadora. Tampoco tiene una disposición comprensiva hacia la preocupación más bien abstracta del liberalismo por la libertad de expresión; de hecho, asegura que en el propio énfasis que pone la jurisprudencia liberal en la neutralidad detecta uno de los disfraces de un punto de vista específicamente masculino.

De estas oponentes feministas, la más mordaz en su ataque contra la

nueva pornografía y contra la defensa liberal de su derecho a existir ha sido Catharine MacKinnon.¹ Las afirmaciones de MacKinnon sobre la omnipresencia de la pornografía en Estados Unidos son probablemente exageradas, y en cualquier caso apenas resultan pertinentes para la mayor parte del resto del mundo. Tal vez también sea excesiva su valoración del poder de la pornografía: en el ámbito de la representación hay fuerzas más insidiosas y omnipresentes en cuanto a la sexualización de los seres humanos y la prescripción de papeles sexuales para estos. La comprensión por parte de MacKinnon del deseo en los hombres da la impresión de ser pobre hasta el extremo de la vacuidad. Los intereses y deseos de los seres humanos son muchas veces más complejos, enrevesados, inescrutables y opacos para sus sujetos de lo que ella parece admitir; la oposición que elabora entre intereses masculinos y femeninos está simplificada hasta el extremo de la caricatura. Sin embargo, resulta difícil no quedar impresionado o incluso resultar arrastrado por el brío, el empuje y la energía a veces temeraria de su ataque.²

MacKinnon dirige casi por entero su crítica a la industria pornográfica de los países industrializados, con su fuerte preferencia por los medios visuales (películas, vídeos, revistas de fotografías). Tiene poco que decir sobre la pornografía escrita, lo cual es comprensible. El alcance social de la imagen es mayor —y su impacto más inmediato— que el de la palabra. Por lo tanto, su potencial acumulativo para causar daño (suponiendo que lo cause) ha de ser mayor.³

Ahora bien, MacKinnon privilegia también de otro modo la pornografía visual. En lugar de abordar el cine como simplemente uno entre varios medios de comunicación en los cuales las fantasías erótico-sádicas pueden lograr realizarse, trata las películas y los escritos pornográficos como si fueran de naturaleza diferente. Según sostiene, la epistemología implícita en

la óptica de la cámara determina la naturaleza de la pornografía visual, pero dicha naturaleza viene aún más determinada por el hecho de que para su producción son indispensables mujeres reales. La implicación de mujeres reales en esa transacción por lo demás masculina (pornógrafos masculinos, consumidores masculinos) hace que la imagen pornográfica sea *real* de un modo que no puede serlo la escritura pornográfica. Más adelante volveré sobre esta afirmación, que me parece fundamental en la crítica de la pornografía de MacKinnon.

MacKinnon se distancia nítidamente no solo de los liberales que defienden la pornografía como un medio por el cual la gente puede liberarse de la timidez y la represión («La liberación sexual en el sentido liberal da rienda suelta a la agresión sexual masculina en el sentido feminista» [FU, p. 149]), sino también de la crítica conservadora de la pornografía como veneno que corrompe a la sociedad. La crítica feminista de la pornografía «no [es] cuestión de bueno y malo, de verdadero o falso, de edificante o escabroso, sino de poder e impotencia». Forma parte de «una argumentación política por la redistribución y la transformación en las condiciones del poder» (FU, p. 225). La pornografía debe ser atacada porque, junto con la violación y la prostitución, «institucionaliza la sexualidad de la supremacía masculina», que a su vez «fusiona la erotización de la dominación y la sumisión con la construcción social de lo masculino y lo femenino» (FU, p. 148).

Contempladas desde este punto de vista, las relaciones entre pornografía y obscenidad —contra la cual se dirigen las sanciones legales existentes— son fortuitas. El daño de la pornografía no radica en el hecho de que sea ofensiva, sino en que, por lo menos en las sociedades desarrolladas, es «una industria que produce en serie apropiación sexual de las mujeres, acceso a ellas y posesión y uso de ellas por parte de hombres en busca de beneficio»

(*FT*, p. 195). Mientras que la obscenidad «probablemente hace poco daño», la pornografía provoca «actitudes y conductas de violencia y discriminación que definen el trato y la condición de la mitad de la población» (*FU*, p. 147).

De este modo, el borrador de código sobre la pornografía redactado en 1983 por MacKinnon y Andrea Dworkin para la ciudad de Mineápolis no gira alrededor de lo ofensivo ni trata de establecer normas morales, sino que trata la pornografía en términos políticos, considerándola «específicamente ... un perjuicio de desigualdad de género», un perjuicio que «tiene más peso que cualquier interés social en su protección por parte de los principios reconocidos de la Primera Enmienda» (los principios que salvaguardan la libertad de expresión; *FU*, p. 177). El posterior borrador de código redactado para Indianápolis aborda específicamente los derechos civiles: ofrece a las mujeres afectadas la posibilidad exigir reparación a los pornógrafos amparándose en la legislación sobre derechos civiles, y por ello pertenece al derecho civil y no al penal, como MacKinnon se esfuerza en recalcar.⁴

¿Por qué es necesaria una proscripción específica de la pornografía? Pese a la diferencia de categoría entre pornografía y obscenidad —la primera es política, la segunda moral—, ¿no serviría a los propósitos de MacKinnon un endurecimiento de las leyes ya existentes sobre la obscenidad? Ella asegura que no. En general, tiene dudas sobre la disposición de los tribunales estadounidenses, dominados como están por hombres, a utilizar la legislación sobre obscenidad para favorecer los intereses de las mujeres. Consciente de la lucrativa mala fama que adquieren los libros que han sufrido procesos legales, también es reacia a prohibir materiales si ello ha de servir solo para «erotizarlos» ante su público potencial. Sobre la cuestión general de la censura, en la práctica es cauta hasta el extremo de la

vaguedad. Parece reacia a plantearse un sistema completamente detallado de controles —«Censurar la pornografía no la deslegitimaría; yo quiero deslegitimarla» (FU, p. 140)—, pero no explica con precisión qué significa deslegitimar algo (uno deduce que significa algo parecido a crear, por los medios que sean necesarios, un clima de desaprobación que envuelva a ese algo y al conjunto de la clase de materiales a la que pertenece, y en esa medida dejarlo sin la protección de la ley) ni explora la zona imprecisa que hay entre deslegitimar y censurar. El modo en que se podría acometer en la práctica la deslegitimación de algo con unos límites tan escasamente definidos como la pornografía resulta, según reconoce ella misma, «poco claro» (FU, p. 140). Más allá de hacer que ciertos daños relacionados con la pornografía puedan enjuiciarse por lo civil, tal vez serían necesarias acciones extralegales e incluso violentas: sin explicar en detalle lo que tiene en mente, recurre a ejemplos de movimientos de liberación que atacan las imprentas del enemigo. «En movimientos serios por la libertad humana, lo que se dice es serio» (FU, p. 213).

MacKinnon expone con la máxima claridad su posición sobre la censura en una conferencia de 1984. Para las mujeres, dice, el asunto urgente no es cómo impedir la injerencia del gobierno en la libertad de expresión —la preocupación dominante de los liberales—, sino cómo actuar para que se conceda la palabra a las personas a quienes se les ha negado. Aplicada a la pornografía, esa acción afirmativa puede entrañar «riesgos» —una vez más, MacKinnon no detalla cuáles, si bien es posible que piense en riesgos para la libertad artística de escritores y cineastas—, pero hay que sopesarlos junto con los «riesgos del *statu quo*» (FU, p. 195).

En la revisión de 1989 de este pasaje, la palabra «censura» se evita por completo, y se halla un nuevo lenguaje para expresar la misma priorización: «Los interminables debates morales entre bien y mal, conservadurismo y

liberalismo, artistas y filisteos [etc.] ... quedarían desbancados por el debate político ... ¿son o no son las mujeres seres humanos? ... [Entonces] la pregunta principal sería: ¿participa una práctica de la subordinación de las mujeres a los hombres, o no forma parte de ella?» (*FT*, pp. 247-248).

MacKinnon desconfía de la legislación sobre obscenidad como instrumento contra la pornografía no solo porque dicha legislación consagra las normas sexuales masculinas hegemónicas, sino también porque, en un sentido más profundo, está al servicio de los intereses sexuales masculinos.⁵ De hecho, en cierto sentido la legislación sobre obscenidad (y no la propia obscenidad) tiene la misma «temática subyacente» que la pornografía.

Desde un punto de vista superficial, ambas involucran la moralidad: normas creadas y transgredidas con el fin de lograr excitación sexual. En realidad, ambas tienen que ver con el poder ... Parece esencial para el disfrute excitante de la pornografía que esta, en cierta medida, vaya contra las normas, pero nunca sea verdaderamente inasequible ni verdaderamente ilegítima ... La legislación sobre obscenidad contribuye a que la pornografía siga siendo sexy (*FU*, p. 162).

La censura excita mucho a los hombres (*FU*, p. 143).

La afirmación de que detrás de las restricciones impuestas a las exhibiciones obscenas hay un deseo (masculino) de hacer más excitante la transgresión de esas restricciones se basa en cierto análisis de la sexualidad masculina y el poder masculino que hay tras ella. Este análisis se discute en el siguiente apartado. Por el momento, permítaseme que me concentre en el tratamiento que da MacKinnon a las obras de arte.

Los daños que causa la pornografía, dice MacKinnon, pesan más en última instancia que las consideraciones sobre la libertad de expresión. Cuando el derecho se vio empujado a crear una categoría sacrosanta para las obras de arte, consideradas distintas de las carentes del llamado «valor

compensatorio», lo que hizo en esencia fue eludir sus obligaciones (*FT*, p. 200).

El hecho de tomar la obra «en su conjunto» ignora lo que las víctimas de la pornografía saben desde hace mucho: los entornos de legitimidad reducen las percepciones del daño que se hace a las personas cuya trivialización y cosificación contextualizan. Además ... si se somete a una mujer, ¿por qué tiene que importar que la obra tenga otro valor? Tal vez lo que salva el valor de la obra sea lo que aumenta el daño que causa a las mujeres, y ello por no hablar de que los modelos existentes en la literatura, el arte, la ciencia y la política, examinados desde un punto de vista feminista, están en extraordinaria consonancia con el modo, el significado y el mensaje de la pornografía (*FU*, p. 175).

Una nota a pie de página toma un ejemplo de la pornografía infantil y pregunta qué diferencia supone para la niña modelo que la película que muestra los abusos cometidos contra ella sea o no arte (*FU*, p. 269).

Si bien el blanco de sus textos sobre la pornografía es claramente la producción de la industria de la pornografía comercial, y pese a que no hay ningún indicio de que propugne una caza de brujas generalizada contra los libros y las películas que representan la subordinación sexual de las mujeres, MacKinnon considera a todas luces más urgente hacer frente a la política de la hegemonía masculina que ratificar la libertad de los artistas para explorar, por ejemplo, lo perverso. A pesar de sus reservas sobre la censura —basadas en el hecho de que sirve arteramente a los intereses del deseo masculino— y del deseo que expresa de evitar cualquier «efecto coartador» de la creatividad (*FU*, p. 177), resulta claro que es partidaria de que la representación tenga límites. En este sentido, en el fondo está con los censores.

Según la explicación de MacKinnon, a los hombres les gusta crear un «halo de peligro» alrededor de la violación de quienes carecen de poder. Mientras el sexo sea una expresión del poder, la dualidad «permitido/no permitido» seguirá siendo «el eje ideológico a lo largo del cual se experimenta la sexualidad» (*FT*, p. 133). El mecanismo empleado para respaldar este eje y mantener un halo de peligro alrededor del sexo es el tabú.

Los tabúes, dice Freud, parecen «evidentes», naturales, sin origen. «No se basan en ningún mandato divino, sino que cabe decir que se imponen por su propia cuenta.»⁶ MacKinnon trata este aparente carácter evidente del tabú como un taimado disfraz, y revela lo que el tabú pretende censurar: que su origen es un poder masculino hipostatizado. De este modo trata de trasladar el debate sobre la pornografía del ámbito de la moral (o las costumbres) al ámbito de la política sexual.

La pornografía se basa en la vitalidad del tabú. Cuando el análisis feminista pone en evidencia que los tabúes no son más que dispositivos estructurales que sostienen la cultura (creada por los hombres), dichos tabúes pierden el control sobre la gente, y la cultura de dominación que respaldan resulta socavada. Ello explica por qué hay que invertir gran cantidad de recursos en mantener viva la idea de lo que es tabú.

Para erotizar lo que es tabú se han hecho necesarias mayores dosis de brutalidad ... ya que la frontera de lo que es tabú sigue desvaneciéndose cuando uno la cruza. Dicho de otro modo, cada vez ha sido necesaria más violencia para mantener al consumidor —crecientemente insensible— excitado por la ilusión de que el sexo es (y él también) audaz y peligroso (*FU*, p. 151).

El sistema no tiene alternativa: aun cuando hay algo intrínsecamente contraproducente en el hecho de representar lo que se asegura que es irrepresentable, ¿cómo, si no es mediante una escalada de lo extremo, un aumento de la violencia, se va a sostener el tabú que tan esencial es para la estructuración del deseo masculino?

Sean cuales sean sus puntos débiles como historia (la lógica de la escalada que se describe no es nueva, sino que ya la abordó Sade), el análisis que hace MacKinnon de la erosión de las bases del tabú y de la mala fe de las narraciones que se basan ampliamente en el tabú y la transgresión del mismo para causar efecto es perspicaz.

Mantener vivo el principio de lo que es tabú tiene un precio: la erosión del respeto elemental por otras personas. Para rastrear este proceso de erosión, MacKinnon recurre al filósofo Bernard Williams. La condición de persona, dice Williams, no se define desde arriba, sino entre las propias personas y por medio del respeto mutuo de los deseos más básicos, que incluyen el deseo de no sufrir dolor y el de mantener la dignidad. Por lo tanto, para que la tortura y la degradación sean susceptibles de erotizarse, hay una condición previa, consistente en que la dignidad personal y la exención del dolor han de ser aceptadas de modo general como valores humanos. «Solo cuando la dignidad es aceptada como algo humano la degradación se vuelve sexy y femenina; solo cuando la exención del dolor se acepta como algo humano la tortura se vuelve sexy y femenina.» Dicho de otro modo, la existencia del tabú permite que lo erótico ocupe el terreno de lo que es tabú. Ahora bien, MacKinnon da otra vuelta de tuerca a la lógica del deseo pornográfico. «Precisamente lo que se define como degradante para un ser humano, *esté como esté* definido socialmente, es lo que resulta sexualmente excitante para el punto de vista masculino de la pornografía, del mismo modo que la persona a quien se le hace es la chica, con independencia de su sexo» (FU, pp. 159-160).

En el mundo maniqueo de lo masculino y lo femenino de MacKinnon, la pornografía sirve así a los objetivos del poder, y no a los del placer. No se trata de una perversión de lo erótico (lo humanamente erótico) en dirección hacia la violencia.⁷ La pornografía no puede entender «qué es el erotismo

diferenciado de la subordinación de las mujeres ... Bajo la dominación masculina, cualquier cosa que excite sexualmente a un hombre es sexo. La desigualdad es el sexo» (*FU*, p. 160). Entre amos y esclavas no puede haber un terreno común de juego y placer sexual. La dominación equivale a la violencia; la violencia equivale al sexo.

PODER, SEXUALIDAD, DESEO

Si aceptamos que los tabúes sexuales no son más que «disfraces bajo los cuales se erotiza la jerarquía», cualquier explicación de las relaciones entre hombres y mujeres que tome en sentido literal los tabúes será necesariamente ingenua. «El significado sexual ... está hecho de las relaciones sociales de poder en el mundo ... El hecho de que el poder masculino goce de poder significa que los intereses de la sexualidad masculina construyen lo que significa la sexualidad como tal.» La sexualidad es nada más y nada menos que «la dinámica de control por medio de la cual la dominación masculina ... erotiza y con ello define al hombre y la mujer, la identidad de género y el placer sexual» (*FT*, pp. 135 y 137). Por lo tanto, el poder masculino crea y al mismo tiempo sirve al deseo sexual masculino. En cuanto a la sexualidad de las mujeres, es «en gran medida una construcción de la sexualidad masculina, que busca algún lugar donde hacerse realidad» (*FT*, p. 152).

La tarea de la crítica feminista es identificar la fuerza del amo, el poder masculino, que actúa oculta tras sus distintas máscaras conceptuales. Si no lo hace, solo contribuirá a la «imposición de la hegemonía de la construcción social “deseo”, y por lo tanto de su producto, la “sexualidad”, y por lo tanto de su construcción “mujer”» (*FT*, p. 129).

En la visión del mundo de MacKinnon —una visión que debe mucho a

Michel Foucault y su elevación de la paranoia a la condición de principio animador de la conciencia histórica—, el poder masculino, como una especie de principio fundamental, crea y usa el deseo para sus propios fines. Solo una vez que hemos comprendido la génesis del género, la sexualidad y el deseo —una génesis que el poder hace todo lo posible por ocultar— podemos entender por completo el significado social que MacKinnon atribuye a la pornografía: el de una representación del poder que se realiza a sí mismo y el de una lección sobre los modos de violencia epistemológica a través de los cuales se logra dicha realización. La pornografía proporciona la respuesta a la pregunta que nunca planteó Freud: ¿qué quieren los hombres? Es la llamada «verdad acerca del sexo» de los hombres:

[La pornografía] conecta la centralidad de la cosificación visual tanto con la excitación sexual masculina como con los modelos masculinos de conocimiento y verificación, objetividad con cosificación. Muestra el modo en que los hombres ven el mundo, el modo en que al verlo acceden a él y lo poseen, y el modo en que ello es un acto de dominación sobre el mismo (FT, p. 138).

MacKinnon identifica la cosificación de las mujeres como la estrategia característica del poder masculino no solo en la pornografía (donde halla un aliado en la mirada cosificadora de la lente de la cámara), sino en los procesos sociales en general. En su definición de estas conexiones entre el poder masculino y la cosificación o reificación, por una parte, y la cámara, por la otra, MacKinnon se inspira en la crítica cinematográfica feminista y en particular en el texto pionero de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo* (1975), una deuda que reconoce.

Dado que la opinión de Mulvey de que el cine, según lo conocemos, es un medio marcado por el género resulta fundamental en la crítica de MacKinnon al cine pornográfico, vale la pena examinar lo que Mulvey tiene que decir sobre la cosificación, un término que ella toma del

psicoanálisis y por lo tanto es distinto de la cosificación de MacKinnon, para quien la palabra tiene un significado ético y político.

Mulvey parte de la noción freudiana de «escopofilia», una fuerte inversión de la libido en la observación voyeurista, que «[considera a] las demás personas como objetos y las somete a una mirada vigilante y curiosa».⁸ En el cine narrativo clásico del tipo que Hollywood llevó a su perfección, la percepción del espectador es por momentos «suturada» (el término procede de Jacques Lacan) con la visión en pantalla orquestada por la cámara y en la sala de montaje. De este modo, el espectador pasa a ocupar la posición del *voyeur*, una posición históricamente asignada (por vías examinadas, por ejemplo, por John Berger) a los hombres. En cuanto a la supuesta mirada de las mujeres, en la tradición freudiana-lacaniana solo puede hacerse realidad como la mirada castradora de la Medusa. Incapaz de mirar, la mujer solamente puede ver, verse a sí misma siendo vista, verse a sí misma viéndose a sí misma. De este modo, la sutura perfecta al estilo de Hollywood logra el efecto de masculinizar la mirada del espectador al mismo tiempo que da carta de naturaleza a la mujer como la exhibicionista, la que siente satisfacción de que la miren.

En su teorización, Mulvey se basa en buena medida en Lacan; no parece percibir, detrás de Lacan o a su lado, la presencia de Jean-Paul Sartre, no solo en lo que se refiere a la relación del nacimiento de la subjetividad con la mirada a través de la espacialización de la propia imagen (en Lacan, la llamada «fase del espejo»), sino también en el análisis del funcionamiento de la cosificación. Lacan no es, en sentido alguno, sartriano. El espejo de Lacan es un espejo real, no la subjetividad del Otro. Sin embargo, Lacan y Sartre comparten ascendencia filosófica (Hegel, Husserl, Heidegger). Lacan critica la explicación de la mirada de Sartre, pero reconoce la agudeza con que capta «toda la fenomenología de la vergüenza, del pudor, del prestigio,

del temor específico generado por la mirada», y recomienda *El ser y la nada* como «lectura esencial para el analista».⁹

Lo que muy probablemente tiene en mente Lacan es el cuarto apartado del primer capítulo de la tercera parte de *El ser y la nada*, con su extenso análisis de la mirada. Aquí Sartre aprovecha la clase de mirada, rígida y abstracta, que, bajo el nombre de *Anschauung*, Heidegger asocia con la distancia del espectador y las ambiciones epistemológicas griegas, la mirada usada para descubrir (*entdecken*) el ser, y la coloca en el terreno de la dialéctica amo-esclavo de Hegel como una de las armas del conflicto que hay en el centro de todas las relaciones humanas.¹⁰ Sartre ignora rotundamente la clase alternativa de mirada, más primitiva, de Heidegger, *Umsicht*, la mirada de circunspección,* ontológica más que epistemológica en su comportamiento, que mantiene o se ocupa de lo que ve a su alrededor en su estado de descubrimiento (*Entdecktheit*).¹¹ Para Sartre, la relación entre el que mira y el que es mirado es esencialmente no recíproca, porque forma parte de una lucha por el poder. Quien mira es sujeto, quien es mirado es objeto. En Sartre, como lo expresa Martin Jay, «el fin último de la mirada es la cosificación».¹²

La explicación hostil de la mirada por parte de Sartre es solo un capítulo de la crítica del papel de la visión en la epistemología occidental que ha constituido una corriente importante de la filosofía francesa en la segunda mitad del siglo xx y se ha ampliado en la obra de Foucault y Jacques Derrida para convertirse en un ataque contra todas las formas occidentales de conocimiento; indirectamente, también se ha introducido en la obra de Mulvey y otros teóricos del cine y ha sido utilizada para respaldar una crítica feminista de la representación visual de las mujeres.¹³ Ahora bien, el análisis sartriano del hecho de mirar y del de ser mirado va más allá de la identificación entre mirar y cosificar. A través de la mirada, también se

propicia la condición de sujeto del Otro. «El Otro ... es el que me mira y aquel a quien yo todavía no miro» (BN, p. 360). Sin embargo, antes de que pueda comprenderse la condición de sujeto del «Otro que mira», uno ha de tener la experiencia de ser el objeto de la mirada del Otro. Esta comprensión no llega como una deducción lógica, abstracta, sino en un momento espontáneo de transición —experimentado como una irrupción— de lo que Sartre denomina «conciencia no-tética de uno mismo» a un sentido del yo que él identifica en primer lugar con la *vergüenza*, una vergüenza sin base en la historia personal, un simple «reconocimiento del hecho de que soy realmente el objeto que el otro está mirando y juzgando» (BN, pp. 347 y 350). (Evidentemente, la cámara es incapaz de entrar en relaciones de mirada y reconocimiento como las que describe Sartre: cuando no está mirando, solo se la puede ver como cristal y metal inertes. Es, por así decirlo, un ojo y no una mirada.)

Vestirse, prosigue Sartre, es en la práctica reivindicar el privilegio de ver sin ser visto (BN, p. 384), esto es, reivindicar la posición de la cámara. Sin embargo, de ello no se deduce que el cuerpo desnudo, cuando se lo mira, sea necesariamente una cosa, un objeto. En la explicación de Sartre, el cuerpo mirado posee una dimensión estética. El polo negativo de la dimensión estética es lo obsceno, el polo positivo lo elegante. El extremo obsceno se alcanza cuando, bajo los ataques del dolor sádico, la condición de sujeto del Otro retrocede, aniquilada, a la facticidad de la carne. Al extremo positivo se llega cuando el cuerpo se mueve en libertad y todo movimiento siguiente es imprevisible pero inmediatamente, de modo retrospectivo, se lo reconoce como estéticamente necesario (BN, pp. 517-523).

En su explicación del cine pornográfico como la intersección y el refuerzo mutuo de dos estrategias de cosificación —la transformación de

una mujer en un cuerpo de mujer por medio del acto deliberado e intencional de desnudarla y violarla (y de la representación del mismo) y el uso de un ojo grabador incapaz de admitir la condición de sujeto de lo que ve— McKinnan sigue así sorprendentemente, aunque sea sin darse cuenta, a Sartre. En lo que no lo sigue, en lo que en la práctica se niega a seguirlo, es en la admisión de la posibilidad de salvación estética de la condición de objeto que comporta el hecho de que la persona sea filmada desnuda, filmada incluso en escenas sexuales explícitas.¹⁴ Resulta claro que este tipo de salvación lo han intentado cineastas «serios»; constituye la base de la distinción informal entre lo erótico y lo pornográfico.

Para MacKinnon, la sexualidad masculina es la posesión y el consumo de las mujeres como objetos sexuales (y de hecho está definida por ello). La pornografía visual satisface la sexualidad masculina creando para ella objetos sexuales asequibles, es decir, imágenes de mujeres. Como objetos del deseo masculino, las mujeres y las imágenes de mujeres no pertenecen a categorías distintas: «El sexo en la vida real no está menos sometido a mediaciones de lo que lo está en el arte. Los hombres tienen relaciones sexuales con su imagen de la mujer» (*FT*, p. 199). A través de esta percepción completamente freudiana, MacKinnon pone en duda e incluso derriba la distinción entre realidad y representación. La mujer con quien un hombre tiene relaciones físicas es solo un vehículo a través del cual él trata por todos los medios de alcanzar el conjunto de representaciones que a sus ojos forman la imagen de ella.

La sexualidad de la mujer es una construcción del poder masculino. Construida para ella por otros, perteneciente en esencia al ámbito de la ideología, la sexualidad femenina dicta que la experiencia del sexo (heterosexual) por parte de la mujer ha de consistir en ser poseída como objeto y consumida. Por medio del vehículo de la mujer real, el hombre

tiene relaciones con la imagen de la mujer; en cuanto a esta, se experimenta a sí misma como un ser sexualizado y por lo tanto sexualmente construido en un terreno asimismo imaginario.

Esta explicación del deseo y la sexualidad al servicio del poder, y del poder en manos de los hombres, tiene una ambición totalizadora. Si bien asegura rechazar cualquier visión «objetiva» del mundo que lo abarque todo por considerarla uno de los disfraces de lo masculino —con lo cual remite la verdad al género—, y pese a que se ofrece solo como una «contraverdad» feminista, en la práctica se presenta como una verdad *sin disfraz* y por lo tanto éticamente superior, modelada por la retórica de la certidumbre contundente característica de MacKinnon.¹⁵ Por lo que tal vez sean sus propias razones estratégicas, no aborda la pregunta de por qué, si a los hombres les conviene construir e imponer una versión del deseo femenino, a las mujeres no les debería interesar construir e imponer una versión contraria del deseo masculino.

En el terreno de debate elegido por MacKinnon, en el cual todos los argumentos son jugadas del poder y el poder tiene género, permítaseme eludir la forma más directa de respuesta y seguir en su lugar las implicaciones de su análisis del deseo imaginando a un escritor de pornografía masculino que le plantea la siguiente pregunta: «Si yo tuviera que escribir una explicación del poder y el deseo que, a diferencia de la suya, no diera por resuelta la cuestión del deseo (definiendo su génesis y sus fines), sino que, al contrario, viera (pero al mismo tiempo no viera), en su propio deseo de conocer su deseo, lo que nunca puede saber acerca de sí misma; si además esa hipotética explicación tuviera que ofrecerse no en los prolijos términos de la “teoría” sino en forma de representación, de puesta en escena, tal vez en el medio cinematográfico; si esa representación tuviera que compartir temática con la pornografía (incluyendo tal vez la tortura, la

degradación, actos de crueldad), y asimismo en otros aspectos cruciales — su política de género, por ejemplo— estuviera totalmente expuesta a la misma interpretación que gran parte del material clasificado como pornográfico; si ese proyecto se llevara a cabo y se ofreciera al mundo, ¿qué lo protegería de sufrir el mismo destino —la “deslegitimación”— que cualquier obra pornográfica, sino quizá su *seriedad* (si esta se le reconociera) como proyecto filosófico?».

La seriedad es, para cierta clase de artistas, un imperativo que une lo estético y lo ético. También es susceptible de deconstrucción como rasgo de la ideología del llamado «arte culto» y del apetito de poder del artista que lo practica. Cuesta creer que, excepto por motivos tan completamente preposmodernos como sus intenciones serias, el proyecto que acabo de esbozar fuera a salvarse. Ahora bien, si tuviera que sufrir la suerte de ser deslegitimado, ¿sería porque es realmente pornografía o porque es una crítica de la explicación del poder, el género y el deseo que ofrece el «feminismo sin modificar», una crítica cuyo radicalismo no consistiría necesariamente en su poder conceptual sino —si es que ambas cosas pudieran desenmarañarse— en su adopción como propio del medio pornográfico?

El tipo de proyecto que he esbozado no es descabellado. Para un lector sensible a sus implicaciones, las tortuosidades de la degradación erótica en las novelas de Dostoievski son mucho más perturbadoras que cualquier cosa que pueda encontrarse en la pornografía comercial, sean cuales sean los excesos de esta última. Y Dostoievski no es el único escritor de quien cabe pensar que se metería en problemas si ello dependiera de actitudes de censura de la pornografía como las de MacKinnon. Como perfecta demostración del modo en que el cazador puede convertirse en presa, Harriet Gilbert ha interpretado —y no completamente en broma— una

novela de Andrea Dworkin, colaboradora de MacKinnon, como obra pornográfica.¹⁶ Para tratarse de alguien que escribe acerca de las relaciones entre hombres y mujeres, McKinnon muestra una falta de comprensión asombrosa —o tal vez estudiada— del deseo según lo experimentan los hombres. Esta ausencia de comprensión puede representar, por supuesto, una decisión política deliberada, o una falta completa de empatía, o una resistencia de principio a la clase de proyección fenomenológica que ello requiere, o todo al mismo tiempo. Con todo, debido a que en la argumentación de MacKinnon resulta esencial identificar el deseo masculino como una de las vías a través de las cuales se realiza la dominación masculina, habida cuenta de la naturaleza totalizadora de su proyecto y las profundas reservas que expresa respecto a una exención especial para las obras de arte, y también debido a que la dominación masculina se considera un daño fundamental, cualquier afirmación de deseo masculino, así como la exploración de la naturaleza de ese deseo —una exploración que solo puede llevarse a cabo bajo la égida del propio deseo, que tendrá que ser un deseo sexuado— que pueda emprender el arte erótico serio, entrará en relación de confrontación con el empeño de MacKinnon. No hay ninguna razón para esperar que, por sus características, no se le vaya a responder del mismo modo que MacKinnon responde a la pornografía, es decir, políticamente.

Lo que se plantea aquí no es una argumentación en el sentido de que el arte (o la filosofía escéptica) constituye un bien superior por el hecho de poner en duda certidumbres de toda clase —políticas y morales—, ni es un alegato en defensa de la libertad individual, incluida la libertad individual de expresión, como objetivo máximo de la evolución social. La libertad de expresión es deseable, pero, como todos los deseos (incluido el deseo del pornógrafo, incluido el deseo que impulsa a MacKinnon, incluido el deseo

que impulsa el presente texto), el deseo de libertad es intrincado, no se conoce del todo a sí mismo, no puede permitirse conocerse del todo. Ni las prohibiciones legales de la representación pornográfica ni el clima desalentador de la censura o la desaprobación social del cual MacKinnon se muestra bien consciente impedirán que los escritores serios exploren las áreas más oscuras de la experiencia humana.¹⁷ La pregunta es simplemente a qué precio para ellos, y si se quiere aumentar ese precio.

VERDAD Y REALIDAD

Por medio de su instrumento epistemológico (la cámara con su mirada objetiva) y su estrategia de reducir las personas a objetos, dice MacKinnon, la pornografía tiene el poder de «inventar» a la mujer, convirtiendo en realidad su visión de esta. «Los hombres tratan a las mujeres como quienes ven que son las mujeres. La pornografía construye el quién que es» (*FT*, pp. 205 y 197).

El daño de la pornografía es el daño de la supremacía masculina, que se hace difícil de ver debido a su omnipresencia, su potencia y su éxito a la hora de convertir el mundo en un lugar pornográfico. Específicamente, el daño no se puede discernir del punto de vista objetivo porque es una parte fundamental de «lo que es». Las mujeres viven en el mundo que crea la pornografía, viven la mentira de la misma como realidad ... En la medida en que la pornografía logra construir realidad social, se hace invisible como daño (*FT*, p. 204).

Tal vez las cicatrices que la pornografía deja en las mujeres sean invisibles, pero ello no significa que las mujeres no queden marcadas. La opresión sexual no se puede demostrar, dice MacKinnon, mientras se acepten acríticamente los criterios empíricos de verdad y los métodos empíricos de demostración. «El poder masculino produce el mundo antes de distorsionarlo.» En un mundo producido por los hombres, «las mujeres

tienen pocas opciones que no sean convertirse en personas que luego escogen libremente el papel de mujeres». Por eso «la realidad de la opresión de las mujeres, finalmente, no es ni demostrable ni refutable empíricamente».¹⁸

Sin embargo, hay un terreno en el cual se ejerce violencia sobre el cuerpo de la mujer de manera extremadamente visible: en el propio espectáculo pornográfico. Para MacKinnon, el daño pornográfico realizado sobre el cuerpo de la mujer es un emblema de una violación general y omnipresente. Así, la supresión de las exhibiciones pornográficas forma parte de una revolución más amplia contra la hegemonía masculina. Desde esta perspectiva, la pornografía resulta ser una manifestación oportunamente visible de un poder masculino que por lo demás prefiere ocultarse. Por decirlo de otro modo, el objetivo último de una campaña contra la pornografía no es hacer que a los hombres no les salga a cuenta producir y exhibir películas pornográficas (lo cual sería el objetivo limitado de una legislación contra la obscenidad que se aplicara enérgicamente), sino derrotar a la propia pornografía, la pornografía del poder. Las razones de que el primer blanco tengan que ser las propias representaciones pornográficas son solo prácticas, y tal vez simbólicas.

Tal vez esto explique por qué MacKinnon presta tan poca atención a la publicidad. Al fin y al cabo, la publicidad, como la pornografía, define y utiliza la sexualidad femenina para sus propios fines. Su volumen de facturación es inmensamente mayor que el de la pornografía, y sus efectos más amplios e insidiosos. También es susceptible de una crítica política prácticamente igual a la que MacKinnon lanza contra la pornografía. Gran parte de ella «fusiona la erotización de la dominación y la sumisión con la construcción social del ser». Asimismo, el daño que causa es «el daño de la supremacía masculina, que se hace difícil de ver debido a su omnipresencia,

su potencia y [su éxito a la hora de transformar el mundo a su imagen]». Las mujeres «viven en el mundo que crea, [viviendo] su mentira como realidad». En la medida en que la publicidad logra construir realidad social, «se hace invisible como daño» (*FU*, pp. 148, 154-155).¹⁹

Los griegos excluyeron del teatro las representaciones de la violencia, entre ellas la mutilación, la violación y la muerte. El espíritu de la pornografía visual es profundamente anticlásico. Su ontología es el empirismo del realismo ingenuo: lo real es lo que vemos.

La muerte, con el respeto que me merece Lucrecia, es peor que la violación. Si tenemos que proscribir la pornografía por sus representaciones de violencia sexual, ¿por qué no —cabe preguntar— proscribir todas las representaciones violentas, incluidas las de la muerte? Si las películas pornográficas son, por esencia, una ofensa contra el género femenino, ¿no son las películas de guerra, por esencia, una ofensa contra el género humano? Si las películas pornográficas alientan a los hombres a cometer actos de violencia sexual, ¿la gente no se ve, de modo parecido, alentada a matar cuando ve matar en la pantalla? La argumentación contra las exhibiciones pornográficas parece implicar ineludiblemente una argumentación más amplia contra las exhibiciones que depravan, corrompen o incitan al mal. ¿Por qué MacKinnon no lo argumenta y ni tan siquiera insinúa que debería hacerse?

Cabe conjeturar dos razones. La primera es que, en el cine convencional, rara vez el hecho de matar no se presenta —por más despreocupada y falsamente que sea— en un marco más amplio de derecho o justicia natural, y rara vez no se condena —por más insinceramente que sea— cuando se lleva a cabo por placer, por satisfacer un apetito; mientras que la clase de pornografía que es blanco de MacKinnon presenta la dominación sexual y, de modo diferente, la degradación sensual como algo excitante y

satisfactorio. La segunda se desprende de un hecho en el que MacKinnon pone mucho énfasis: mientras que la violencia de las películas violentas es fingida, las películas pornográficas dejan constancia de una actividad sexual real.

Las representaciones realistas del mal y el crimen que logran ser convincentes resultan siempre inquietantes, ya que su impacto en el lector o el espectador tiende a ser más poderoso que cualquier marco aleccionador abstracto en el que puedan situarse. Ello explica, por ejemplo, la defensa que Daniel Defoe se siente obligado a hacer de su publicación de la historia de la vida de Moll Flanders: no solo (dice) ha moderado el encanto de las aventuras de esta hábil, valerosa y atractiva delincuente situando su historia en un marco de cuestionamiento y autocuestionamiento moral; ha ido más allá y ha incluido en la acción un relato de vívido realismo sobre un castigo compensatorio.

La pornografía no hace ninguna defensa moral de sí misma. Por el contrario, como indica MacKinnon, es un parásito de la moralidad sexual, de la que se aprovecha como un conjunto de tabúes que ha de transgredir en busca de sus propios fines. La pornografía es inmoral desde cualquier punto de vista; cabría incluso sostener que, en la medida en que ensalza un universo cerrado de explotación del débil por el fuerte, sin justicia reparadora, es maligna.

Sin embargo, MacKinnon trata la pornografía como un asunto político y no moral, y en su crítica obvia las razones morales. Tal vez sea esta la razón por la que tiene que reclamar una condición ontológica especial para las películas pornográficas: una condición que no es la de lo realista (es decir, lo que causa una ilusión eficaz), sino la de lo real. Ante la mirada de una cámara y para la mirada de otros hombres, una fantasía masculina de poder (o una fantasía de poder masculino) cobra vida por obra de unos actores

entre los que, de manera imprescindible, hay mujeres que actúan contra su voluntad, o por lo menos contra sus intereses reales y más generales. La implicación de mujeres reales en esta transacción por lo demás masculina confiere a la pornografía una realidad que va más allá del realismo. La pornografía visual es *sui generis* por el hecho de que lleva en sí misma la constancia de su crimen —de hecho, hace ostentación de ello— en forma de imágenes de mujeres reales de las que se abusa y a las que se degrada. El espectador no solo ve imágenes de mujeres que interpretan el papel de mujeres de las que se abusa: en ocasiones es posible que vea mujeres de las que se abusa para que interpreten el papel de mujeres de las que se abusa. De hecho, en la medida en que (para MacKinnon) participar en representaciones pornográficas nunca beneficia a las mujeres como miembros de un grupo social, el espectador *siempre* ve mujeres de las que se abusa para que interpreten el papel de mujeres de las que se abusa.

La insistencia de MacKinnon en la condición especial del cine pornográfico —«En los medios visuales ... hacer lo que se ve requiere que una persona real lleve a cabo cada acto»; «las modelos de la pornografía son mujeres reales a quienes se les hace algo real» (*FU*, pp. 180 y 149)— resulta, a primera vista, desconcertante, y desde luego merece una investigación más profunda.

En la pornografía vemos, o parece que vemos, actos de violencia que se ejercen sobre los cuerpos de mujeres. Dejando aparte las películas de cierta variedad ontológica especial —documentos fotográficos de cuchilladas auténticas que derraman sangre de verdad—, ¿en qué sentido esos actos son «algo real»?²⁰ ¿Acaso su condición no es, por el contrario, la de lo falso, actos falsos que representan actos reales? Lo único «real» que sucede ante la cámara en la pornografía dura, lo único que no es interpretación, es el acto sexual. El único modo de entender la frase de MacKinnon «se [les]

hace algo real» es, por lo tanto, traducirla así: «Aunque cualquier otra cosa que suceda ante la cámara pueda ser interpretación, el sexo es real».

Las relaciones sexuales de las películas pornográficas son un testimonio de algo real. Pero, claro está, también lo son los besos de las películas no pornográficas: incluso el más casto de esos besos es testimonio de un contacto real entre labios. También los apretones de manos son reales: manos reales que se tocan ante la mirada de la cámara. En el cine, los actos aparentes que no son testimonio de actos reales resultan escasos en número; principalmente, se trata de ilusiones creadas en la sala de montaje.

Así pues, para distinguir lo que le sucede a la actriz en la pornografía (la actriz que no es un actor, que no es el agente de sus propios actos) de lo que sucede cuando la besan en una película convencional, tenemos que concretar aún más el significado de la palabra «real». Lo que sucede es que se vulnera su integridad física, y de un modo que priva a la frase «vulnerar la integridad física de alguien» de todas las vías metafóricas de escape: su cuerpo es penetrado. La penetración del cuerpo es real en su fuerza subjetiva y objetiva de un modo en que apenas lo es el beso y no lo es en absoluto el apretón de manos. Es, de hecho, numinosa.

La penetración del cuerpo de la mujer en el cine pornográfico no es, por supuesto, un acto aislado. Suele formar parte de un guión narrativo que puede incluir el placer o el dolor que experimenta la mujer, o ambos, acompañados de una emoción visible. El placer y el dolor, por no hablar de la emoción, no son reales, y ello en un doble sentido: la actriz no los siente, y además se representan para la cámara. Las sensaciones no son reales, solo la relación sexual lo es. Y la relación no lo es en todos los aspectos: para darle la verosimilitud exigida en el contexto poco natural de la filmación, la actriz ha de recordar en alguna medida actos previos de relación sexual,

reales e interpretados, y volver a representarlos, ocultando u olvidando cualquier desagrado que pueda sentir.

En la subcultura en la que se producen las películas pornográficas, recalca MacKinnon, es frecuente que las mujeres utilizadas como modelos no controlen sus propias vidas. A menudo la participación en películas pornográficas se les impone mediante el chantaje o las amenazas. Por lo tanto, hay otro sentido en el cual el sexo de la pornografía es real: es tan real como la fuerza por la cual se consigue.²¹

Lo que no dice MacKinnon es que esa coacción no es universal. Hay actores, tanto hombres como mujeres, que de manera consciente y autónoma cierran contratos para participar en representaciones pornográficas, como es su derecho.²² Además, en el negocio del espectáculo en general, los actores realizan habitualmente para la contemplación pública actos que personalmente les resultan desagradables (besar a personas que no les gustan, por ejemplo) o respecto a los cuales tienen objeciones morales.

No obstante, hay testimonios que muestran que las mujeres que han actuado en películas pornográficas, al igual que la mujeres que han sido violadas, pueden experimentar lo que MacKinnon denomina «una sensación de que han perdido una integridad irremplazable» (*FT*, p. 149). ¿Cómo podemos comprender esa sensación de pérdida? Tal vez haciendo una proyección de las implicaciones existenciales que para la autoestima y la *dignitas* de una mujer pueden derivarse del hecho de que se la penetre físicamente —que es una experiencia emocionalmente tan compleja como cualquiera que puedan vivir los seres humanos, pero sin duda incluye un instante de pérdida de poder sobre el propio cuerpo— y que luego el espectáculo de la penetración se exhiba ante un sinfín de extraños indiferentes e incluso hostiles.²³ La negación por parte de la pornografía,

como género, de la dimensión existencial de pérdida que representa en las vidas de las mujeres, y la negación por parte de la pornografía cinematográfica en particular de la posibilidad de impacto y duelo en las vidas de las participantes que utiliza, es su laguna característica: una vacuidad moral redoblada.

HONOR Y VERGÜENZA

Hay un rasgo elemental de las películas pornográficas en el que MacKinnon —sorprendentemente— no hace ningún hincapié: que se trata de grabaciones que pueden reproducirse una y otra vez. Debido a que la grabación existe, no es posible que la degradación de la actriz —concebida como mujer individual, no como figura representativa— se vaya alejando en el pasado hasta caer en el olvido. Siempre que se reproduce la grabación, la escena es *ahora*. De este modo, la grabación pornográfica se convierte, como han descubierto a su propia costa algunas actrices, en un pasado del que no pueden escapar y que no pueden negar. Lo que se ha perdido no se recupera fácilmente.

El honor, escribe Julian Pitt-Rivers,

se exalta o se profana a través de la persona física y a través de acciones relacionadas con ella que no son representaciones meramente simbólicas de una situación moral, sino que son lo que por otra parte podemos deducir que representan ... No [son] el albarán de la mercancía, sino la propia mercancía.²⁴

«Honor» y «vergüenza» son términos que MacKinnon no usa. No obstante, proporcionan un medio de aproximarse a su intuición —una intuición para la cual le cuesta encontrar palabras— de que en las degradaciones del cine pornográfico hay algo único. La pérdida de honor

experimentada por la mujer cuando la imagen de su degradación queda fijada en una película no es simplemente la señal de un daño moral que se le ha infligido, que ha infligido ella o que se ha infligido a través de ella (la «situación moral» de Pitt-Rivers), sino «la propia mercancía», lo real. Y la prueba de su pérdida de honor no es la obscenidad del propio acto valorada según alguna escala de vileza, sino el hecho de que dicho acto puede presenciarse una y otra vez. Aunque tal vez nunca se encuentre con los testigos, la prueba es irrevocablemente del dominio público y está ante el único tribunal de honor que existe: el tribunal de la opinión pública.

Pitt-River prosigue:

El conflicto entre honor y legalidad es un conflicto fundamental que ha persistido hasta el presente. Ello se debe a que acudir a la ley en busca de reparación es confesar públicamente que uno ha sido agraviado, y esa demostración de vulnerabilidad pone el honor de uno en peligro, un peligro del cual difícilmente lo salva la «satisfacción» de la compensación legal recibida de manos de la autoridad laica (p. 30).

La ambivalencia de las víctimas de violaciones —en particular fuera de Occidente— en cuanto a la búsqueda de reparación por parte de la ley, y el sorprendente grado de recelo o hasta hostilidad con que la opinión pública, incluso en Occidente, trata a esas demandantes, indica que en cuestiones de honor las actitudes arcaicas distan mucho de haberse extinguido; es decir, que el sistema de justicia del Estado moderno, basado en nociones de culpabilidad e inocencia, no ha suplantado por completo al tribunal de la opinión pública, basado en nociones de honor y vergüenza. Las actrices cuyos testimonios despiertan la cólera de MacKinnon son mujeres que han perdido el honor o tienen un profundo sentimiento de haberlo perdido (en un régimen de honor y vergüenza, ambas cosas son la misma);²⁵ en la medida en que las solidaridades sociales pueden poseer un honor colectivo, también han perdido el honor las mujeres en general; y el sistema legal al

que, por más que sea con reservas, MacKinnon se atiene personalmente es incapaz por naturaleza de afrontar esa pérdida.

No obstante, una apelación al honor perdido no es más absoluta ni definitiva que una apelación al daño causado; ni más, ni menos. Los testimonios personales que invoca MacKinnon se han ofrecido, sin duda, con sinceridad. Sin embargo, están integrados en lo que Carol Smart denomina la «orquestración retórica» de la campaña más general contra la pornografía, una orquestración aprendida de las campañas por la pureza y la templanza del siglo XIX.²⁶ En su calidad de narraciones de arrepentimiento y conversión, son estructuralmente indistinguibles de las narraciones de conversión religiosa, y por lo tanto suelen llevar una pesada —aunque tácita— carga moral e incluso religiosa. Así pues, al final no se sabe bien si, en lugar de sumar las energías del puritanismo estadounidense a un proyecto de política de género, MacKinnon no ha acabado asimilada por los proyectos de religión popular conservadora.

LA VISIÓN DESDE LAS PROVINCIAS

Tal vez la pornografía sea, efectivamente, el discurso original de la opresión masculina, que emplea de modo paradigmático procedimientos de cosificación, construye las formas que puede adoptar el deseo e interpreta ante nuestra mirada narraciones ejemplares de dominación. Sin embargo, una cosa es decir que de ese modo la pornografía constituye la teoría de la opresión y otra muy distinta que la opresión de las mujeres es la puesta en práctica de esa teoría, o, en palabras de MacKinnon, que «las mujeres viven en el mundo que crea la pornografía» (*FU*, p. 155). Sencillamente, la pornografía no es en todo el mundo una fuerza tan potente ni tan omnipresente como lo es —o a MacKinnon le parece que lo es— en

Estados Unidos. Hay muchas sociedades en las cuales la violación es una práctica muy antigua sin que la pornografía haya sido nunca la teoría.²⁷

La estrechez de miras de los análisis de MacKinnon se hace evidente en cuanto nos trasladamos de Estados Unidos a, por ejemplo, las sociedades islámicas donde el puritanismo de la moral pública se combina con una actitud de posesión hacia esposas e hijas, o a la Sudáfrica contemporánea, un país en el que la estricta censura del pasado reciente no solo hizo imposible una industria pornográfica, sino que también hizo difícil conseguir materiales pornográficos dignos de tal nombre. En esos países, hace mucho que la opresión de las mujeres se da en una variedad de formas más o menos violentas. Los hombres, en efecto, han «trat[ado] a las mujeres como quienes ven que son las mujeres», pero «el quién que es» no lo ha construido, en ninguna medida significativa, la pornografía. No hay universales de opresión: en cada país, en cada cultura, la opresión tiene sus propios factores determinantes históricos y sus propias formas. Para buscar las causas de la incidencia tan atroz de la violencia sexual contra las mujeres en Sudáfrica, por ejemplo, seguramente habría que empezar por el trauma de la conquista colonial, que fracturó las bases sociales y consuetudinarias de la legalidad, pero permitió que sobrevivieran algunas de las peores características del patriarcado, entre ellas el trato a las mujeres solteras y sin compromiso (es decir, sin propietario) como presas legítimas, como criaturas que se pueden cazar.

Durante el último medio siglo, una gran parte del planeta ha ido saliendo de la conmoción de su primer contacto histórico con Occidente. En la destrucción de las culturas de estas antiguas colonias, la pornografía occidental desempeñó solo el más mínimo de los papeles. En esos países, la pornografía no es el discurso original. En todo caso, es simplemente una exhibición excitante de imágenes que confirma y alienta antiguas actitudes

de depredación hacia las mujeres. Lo que resulta perturbador de las películas que perturban a MacKinnon, en este contexto más amplio, es lo que resulta perturbador del comercio contemporáneo en general: que, indiferente como ha sido siempre a las consecuencias morales de las mercancías que maneja, penetra en los mercados a una velocidad sin precedentes y, donde no encuentra un apetito inmediato de dichas mercancías, no tiene ningún problema en crearlo.

Erasmus: locura y rivalidad

1. ELEGIR BANDO

Si bien había adquirido su fama como crítico de la mundanidad del clero, a Desiderio Erasmo le costaba tomar partido por los radicales luteranos en el conflicto de estos con el papado. Favorable a muchos de los ideales de reforma, sin embargo lo inquietaban la intolerancia y la inflexibilidad del movimiento reformista realmente existente; por lo general, trató de mantener una distancia entre su crítica de la Iglesia y la de Lutero. Si se vio implicado en la rivalidad entre el Papa y Lutero, dicha implicación fue a su pesar. Personalmente, el conflicto le resultaba desagradable (lo cual no quiere decir que su renuencia a tomar partido fuera simplemente cuestión de temperamento: también era política en sentido profundo). Instado por el Papa a denunciar las herejías de Lutero, respondió: «Preferiría morir a unirme a una facción». En privado, consideraba que la controversia de la reforma era insensata por su fanatismo. En su opinión, la creciente violencia de su rivalidad hacía cada vez más parecidos a los dos bandos en el preciso momento en que estos proclamaban sus diferencias cada vez con más fuerza. «Resulta extraño ver cómo las dos facciones se provocan mutuamente, como si estuvieran en connivencia», escribe. Sin embargo, al negarse a elegir bando (aquí hay que tener presente que elegir bando no siempre es elegir un aliado: en ocasiones es elegir un enemigo), al reivindicar una posición desde la cual juzgar el conflicto (o, según lo veía

él, mediar en el mismo) no logró más que atraer sobre sí la hostilidad de ambas facciones. Acabó su vida aislado y acosado. «Rey de los anfibios», lo llamó Lutero; «El rey del *pero*», dice Georges Duhamel.¹

Sería exagerado buscar en el *Elogio de la estupidez*,* escrito durante una visita a Inglaterra en 1509, una premonición de la crisis que se produciría una década más tarde. Sin embargo, en el monólogo de la Estupidez Erasmo ensaya un papel político de mucho arraigo: el del tonto que reclama permiso para criticar a todo el mundo sin sufrir represalias, ya que su locura lo define como una persona incompleta, que por lo mismo no es un ser político con deseos y ambiciones de carácter político. Por lo tanto, el *Elogio de la estupidez* esboza la posibilidad de una posición del crítico del ámbito de la rivalidad política que no sea solo imparcial entre los rivales, sino que también esté, por su propia definición, completamente fuera del escenario de la rivalidad: una *no* posición. Una posición de esta problemática naturaleza es la que el propio Erasmo trató luego de adoptar, con tan notable falta de éxito, entre el Papa y Lutero.

En el ámbito de la acción política rara vez se permite que prosperen maniobras como esta, que se pasan de ingeniosas: la libertad de criticar a ambos bandos mientras permanece inmune a las represalias concede tal ventaja de poder al bufón que los rivales suelen unirse para eliminarlo antes de volver a la pelea. Así pues, por sí misma, la estratagema de reivindicar el privilegio del bufón fingiendo asumir la locura no ofrece nada nuevo. Sin embargo, el *Elogio de la estupidez* es más que una simple defensa poco franca de la posición no comprometida, demente pero en realidad no demente, frente a las posiciones comprometidas y marcadas por la rivalidad: también es una reflexión muy consciente sobre las limitaciones de cualquier proyecto de hablar en nombre de la locura.

En la interpretación del *Elogio de la estupidez* que se ofrece más

adelante, en el apartado 4, me concentro en el análisis por parte de Erasmo —un análisis oculto en una forma de bromear que se denomina a sí misma locura y que yo dudo si llamar ironía— de la problemática de encontrar o crear una posición que esté dentro de la dinámica política pero al mismo tiempo fuera de ella, una posición que no venga ya dada, definida, limitada y sancionada por el propio juego. La forma de este análisis adquiere un relieve particularmente marcado si leemos el *Elogio de la estupidez* a la luz de dos proyectos de nuestra propia época, proyectos comparables entre sí en cuanto a su alcance e implicación política. Uno pertenece a Michel Foucault: devolver autoridad a la locura como voz contraria a la voz de la razón. El otro es el de Jacques Lacan: volver a concebir una ciencia en la cual el inconsciente halle realmente su voz. Estos proyectos se explican de manera resumida en el apartado 2.

Erasmo muestra su mayor lucidez cuando expone la dinámica de la rivalidad, y su Estupidez la mayor astucia y habilidad al eludir los violentos imperativos de la misma. En nuestra época, la explicación más exhaustiva de las vicisitudes de la rivalidad ha sido la de René Girard. Por consiguiente, también interpretaré a Erasmo en el marco del proyecto de Girard —esbozado en el apartado 3— de abordar globalmente el fenómeno de la rivalidad desde una perspectiva antropológica y transhistórica. No tengo ningún deseo de convertir a Erasmo en un girardiano o un foucaultiano prematuro, y aún menos de incluir por la fuerza a Girard, Foucault o Lacan en una supuesta escuela de Erasmo. En su etimología, «teoría» tiene relación con la acción de ver. Al interpretar a Erasmo «a la luz» de teorías de nuestra época, simplemente aspiro a hacer visibles, a poner a la vista, rasgos del *Elogio de la estupidez* que tal vez hayan quedado ensombrecidos hasta el presente.

2. DENUNCIAR LA DENUNCIA DE LA LOCURA

En la década de 1960, desde varios ámbitos se lanzó un ataque contra los sectores dominantes de la psiquiatría en nombre de la locura y los derechos de la locura. Entre los líderes de dicho ataque se contaban R.D. Laing, Thomas Szasz y Michel Foucault. Dado que, de los tres, solo Foucault sitúa su crítica del manicomio en un contexto histórico y filosófico, limito a él mis comentarios.

La esencia del ataque de Foucault contra la preferencia otorgada a la razón sobre la locura en la Europa poscartesiana y el silenciamiento de la locura y su exclusión de la comunidad es que se trata de una estrategia que no se conoce a sí misma y por lo tanto es, según sus propios términos, demente. No se conoce a sí misma en el sentido de que asegura basarse en un pleno conocimiento de sí misma, en el conocimiento de sí misma como la voz de la razón trascendente, mientras que en realidad es solo la voz de cierto poder.

La denuncia por parte de Foucault de la denuncia de la locura por la razón se realiza, por lo tanto, en nombre de un conocimiento de sí más completo que el que posee la razón. Foucault trata de poner de manifiesto que la oposición de la razón a la locura es una oposición meramente política, es decir, una oposición de rivales situados en el mismo plano, uno de los cuales ha reprimido y silenciado al otro.

Acerca del proyecto de Foucault de «una arqueología de [el] silencio [de la locura]»,² Jacques Derrida escribía lo siguiente en 1963:

Foucault quería escribir una historia de la locura *por sí misma*, es decir, la locura hablando sobre la base de su propia experiencia y bajo su propia autoridad, y no una historia de la locura descrita desde el interior del lenguaje de la razón, el lenguaje de la psiquiatría *sobre* la locura.

Se trata, por lo tanto, de escapar a la trampa de la ingenuidad objetivista que consistiría en escribir una historia de la locura indomada ... desde el interior del mismo lenguaje de la propia

razón clásica ... La determinación de Foucault de eludir esta trampa es constante. Es el aspecto más audaz y seductor de su empresa ... Pero también es, con toda seriedad, el aspecto *más loco* de su proyecto.³

Foucault no era inconsciente de la naturaleza paradójica de su proyecto. En el prefacio de la edición original francesa de la *Historia de la locura en la época clásica* escribió: «La percepción que trata de apoderarse [de las palabras de la locura] en su estado natural pertenece necesariamente a un mundo que ya las ha capturado».⁴ Ahora bien, ¿qué es, específicamente, lo que a Derrida le parece «loco» del proyecto?

¿No sería la arqueología del silencio la restauración más eficaz y sutil, la *repetición* ... de la acción perpetrada contra la locura, y ello en el mismo momento en que se denuncia dicha acción? Sin contar con que todos los indicios que supuestamente sirven como señales del origen de este silencio y de esta forma de hablar reprimida y como señales de todo lo que ha hecho de la locura un discurso interrumpido y prohibido, es decir, atrofiado, todos esos indicios y documentos, están tomados, sin excepción, del campo jurídico de la interdicción (WD, p. 35).

Así pues, en la crítica de Derrida hay dos líneas argumentales: *a)* el discurso de la arqueología de Foucault pertenece a la razón y no puede pertenecer a ningún otro ámbito; *b)* el procedimiento de investigación de Foucault consiste en releer la documentación histórica —en gran medida (Derrida dice «sin excepción») una documentación jurídica— en la cual se denuncia la locura: la locura que habla por sí misma es desoída.

Nada en este lenguaje [el lenguaje de la razón], y *nadie* entre quienes lo hablan, puede escapar a la culpabilidad histórica ... que al parecer Foucault quiere someter a juicio. Sin embargo, tal vez semejante juicio sea imposible, ya que por el simple hecho de su articulación el proceso y el veredicto reiteran incesantemente el crimen (WD, p. 35).

Derrida concluye tristemente la parte general de su crítica de la *Historia de la locura en la época clásica* del modo siguiente:

La desgracia de los locos ... es que sus mejores portavoces son quienes más los traicionan; es decir, que cuando uno trata de transmitir su *propio* silencio, ya se ha pasado al bando del enemigo, al bando del orden (WD, p. 36).

Gran parte del resto de la crítica está dedicada a demostrar que la relación de exclusión mutua que rige entre discurso y locura no tiene un punto definible de origen histórico —por ejemplo, en Descartes—, sino que, por el contrario, ella misma tiene la función de definir la economía del discurso. En palabras de Shoshana Felman, cuyo comentario sigo de cerca:

La misma posición del lenguaje es la de una ruptura con la locura...Con respecto a la «locura por sí misma», el lenguaje siempre está *en otro lugar*. La dificultad de la tarea de Foucault no es, por lo tanto, contingente, sino fundamental. Lejos de ser un accidente histórico, la exclusión de la locura es la condición general y el fundamento constitutivo de la propia empresa del habla (WM, p. 44).

En su respuesta de 1972 a Derrida, Foucault admite que el filósofo que trata de entrar en la locura *en el marco* del pensamiento solo puede hacerlo como proyecto ficticio.⁵ Ahora bien, entonces surge la pregunta: ¿estaría dicha ficción situada en el interior de la filosofía? Felman comenta:

Afirmar, como hace Foucault, que el sujeto loco no puede situarse en el interior de su ficción, que, *en el interior* de la literatura, ya no sabe *dónde* está, es dar a entender, de hecho, que tal vez la ficción no esté exactamente situada «*en el marco* del pensamiento», que la literatura no puede encerrarse adecuadamente *en el seno* de la filosofía, es decir, presente para sí misma y al mismo tiempo presente *para* la filosofía: que la ficción no está siempre donde creemos, o donde ella cree que está ... En el juego de fuerzas subyacentes a la relación entre filosofía y ficción, literatura y locura, el problema crucial es el del *lugar* del sujeto, su *posición* respecto a la ilusión. Y la posición del sujeto no se define por *lo que* dice, ni por aquello *sobre lo que* habla, sino por el lugar —desconocido para él— *desde el cual* habla (WM, p. 50).

Un resultado de la campaña por liberar la locura es, por lo tanto, la inversión de las posiciones de la locura y la poesía (o la literatura): mientras

que la poesía había estado situada en el interior de la cultura y la locura fuera de ella, ahora se acoge dentro a la locura y la poesía ocupa el lugar de lo no expresado, lo reprimido. Pero, en ese caso, ¿qué importa más?, ¿qué es lo que ocupa la posición exterior —la poesía o la locura— o la posición en sí? Derrida comenta:

Todo sucede como si Foucault *supiera* qué significa «locura» ... Sin embargo, en realidad podría demostrarse que, del modo que lo plantea Foucault ... el concepto de locura coincide en parte con todo lo que puede colocarse bajo la rúbrica de la *negatividad* (WD, p. 41).

Interior y exterior constituyen una economía, pero una economía con una diferencia. Ello se debe a que la posición situada fuera del interior, la posición a la cual Derrida da el nombre genérico de «negatividad», no puede ocuparse a sabiendas, no puede ser ocupada por la razón. Filosofar solía ser hablar desde el interior, después de expulsar y olvidar la locura (y, por lo tanto, olvidarse a uno mismo). Hoy, sin embargo, filosofar es filosofar «*aterrorizado* ... con el terror *confesado* de enloquecer». El exterior, hoy, es una sombra siempre presente en los márgenes de la conciencia, una penumbra. Con todo, ni siquiera este cambio modifica la naturaleza de la economía de interior y exterior. Si bien la expresión de la presencia de la sombra pone al descubierto lo que no se había puesto al descubierto anteriormente, esta expresión sigue siendo una forma de protección: en el mismo movimiento en que revela, también olvida; y, por lo tanto, del mismo modo que la erección de barreras contra la locura había creado anteriormente una economía, también la mencionada expresión crea o permite una economía (WD, p. 62).

¿Qué clase de saber es accesible desde una posición exterior, una posición que no se conoce a sí misma? Felman lo reformula como una pregunta sobre el inconsciente: ¿qué clase de saber puede esperar obtener el

sujeto a través del psicoanálisis del inconsciente? Su respuesta es la siguiente: «Un saber que no permite saber que uno sabe» (WM, p. 121).

No es un saber asequible a la razón. En el psicoanálisis clásico, solo puede alcanzarse a través de los sueños, los *lapsus linguae*, los chistes... dicho de otro modo, errores. ¿Qué puede ser entonces el psicoanálisis, sino una teoría de los errores? Sin embargo, si es así, ¿desde qué posición puede construirse una teoría de los errores que no sea a su vez errónea? Pedir una teoría de los errores es seguramente caer en la misma paradoja que Foucault cuando expresa el silencio de la locura desde la posición de la razón. Del mismo modo que no es posible expresar la locura, no debería ser posible expresar el inconsciente sin traicionarlo y traicionarse a uno mismo: «No [es] posible liberarse de [la] función fundamental [del inconsciente] como engaño para enunciar, sin engañarse, la ley absoluta del engaño» (WM, p. 124).

Enfrentado a esta imposibilidad, la respuesta de Lacan es cortar el nudo gordiano destruyendo, por lo menos momentáneamente, la distancia entre el sujeto que habla sin ser oído desde fuera del interior y el sujeto que le habla, Lacan o «Lacan», en su nombre, desde dentro; la distancia, por así decirlo, entre el loco silencioso y el arqueólogo de su silencio. «Reténgase por lo menos lo que este texto ... atestigua: mi proyecto no va más allá del acto en que está atrapado, y, por lo tanto, su única oportunidad radica en su error, en su confusión [*méprise*].»⁶

Lacan, pues, renuncia a la posición del «sujeto que se supone que sabe» [*le sujet supposé savoir*] con la esperanza de hallarse en una posición de saber, un saber que se supone que es un sujeto [*le savoir supposé sujet*]. Esto último lo propone como fórmula que define la *escritura*. Felman comenta:

[Esta fórmula] sugiere que lo que está en juego en la escritura es precisamente una inversión,

una subversión del conocimiento subjetivo [esto es, del conocimiento que cree que se conoce a sí mismo], una subversión del yo y de su conocimiento de sí mismo. El conocimiento de la escritura ... no es, de hecho, otra cosa que el conocimiento textual de lo que vincula entre sí los significantes del texto [y no los significados]: *conocimiento que escapa* al sujeto pero a través del cual el sujeto se constituye precisamente como el que *sabe cómo escapar* —por medio de significantes— a su propia presencia (WM, p. 132).

Y prosigue con una cita de uno de los seminarios de Lacan:

Como señalaba Platón ... no es en absoluto necesario que el poeta sepa lo que está haciendo; de hecho, es preferible que no lo sepa. Eso es lo que confiere un valor primordial a lo que hace. No podemos sino inclinar la cabeza ante ello ... Freud siempre rechazó ... la interpretación del arte; lo que se llama «psicoanálisis del arte» debe evitarse aún más que la famosa «psicología del arte», que es a su vez una idea insensata (WM, p. 133).

Por supuesto, no toda la poesía (o, en la versión de Lacan, toda la escritura) resulta traicionada cuando se le da la voz del discurso filosofador: solo la poesía que queda despojada de su diferencia cuando la dice la filosofía. Tampoco toda la poesía está desterrada al exterior en nombre de la razón. He aquí el pasaje clásico referente a ese destierro en *La república* de Platón:

[Sócrates:] Has de saber igualmente que, en lo relativo a poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. Y, si admites también la musa placentera en cantos o en poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley [*anti nomou*] y de aquel razonamiento [*logou*] que en cada caso parezca mejor a la comunidad.

—Esa es la verdad pura —dijo [Glaucón].

—Y he aquí —dije yo [Sócrates]— cuál será, al volver a hablar de la poesía, nuestra justificación por haberla desterrado de nuestra ciudad siendo como es: la razón nos lo imponía.⁷

Sin embargo, el Platón de *La república* no es el único al que se refiere Lacan. Este también reivindica al Platón que reconoce la locura en la cual se compone la poesía. No es necesario, dice (siguiendo a Platón), que el poeta sepa lo que está haciendo. De hecho, es preferible que no lo sepa: esto

es lo que confiere un valor primordial a lo que hace. ¿Son compatibles los dos Platones de Lacan? Si el primer Platón habla desde la posición del sujeto que no sabe, ¿desde dónde habla el segundo, sino desde la posición del sujeto que se supone que sabe, una posición que Lacan duplica en su propia voz? Para el segundo Platón, la poesía es deseable y al mismo tiempo indeseable; y, pese al gesto que hace Lacan de *no* incorporar la poesía y de ese modo traicionarla al concederle la bendición de la razón, de lo deseable («No podemos sino inclinar la cabeza ante ello»), en realidad no es más silencioso ante ella de lo que Foucault lo es ante la locura: *expresa* el silencio que reivindica.

3. VIOLENCIA MIMÉTICA

Cuando Foucault da voz a la locura, no lo hace, por supuesto, en el tribunal que inicialmente condenó la locura a la exclusión. El empeño de la *Historia de la locura en la época clásica* es poner de manifiesto que la razón de la Edad de la Razón no es más que un poder que se oculta tras cierto discurso, y de ese modo negar la autoridad (como razón universal) por la cual aquella reclamó enjuiciar a la locura. En la interpretación que René Girard hace de Foucault, este pertenece a una época en la cual el derecho ha perdido su misterio; trata de compensar la muerte del derecho, dice Girard, sustituyendo el cadáver por un Poder intangible, omnipresente y omnisciente.⁸ No obstante, sin abandonar la imagen metafórica de Girard, podemos asociar más estrechamente a Foucault y Erasmo considerando que Foucault, en la *Historia de la locura en la época clásica*, politiza la locura: reduce razón y locura a la condición de gemelos enfrentados. Desde esta perspectiva, cada gemelo considera al otro poseedor de un prestigio preponderante (un prestigio que tal vez no sea distinto del poder que Girard

considera que Foucault hipostatiza) que a toda costa ha de obtener para sí. A su vez, esto puede ayudarnos a comprender por qué sucede que las acciones de la razón llegan a parecerse cada vez más a la locura, del mismo modo que la locura, y en particular la locura de la paranoia, parece un exceso de razón: porque cada una de ellas imita a la otra.⁹

Permítaseme exponer brevemente el esquema girardiano de la violencia mimética. (Dado que el resumen que viene a continuación hace hincapié en los aspectos del pensamiento de Girard que son importantes para mi interpretación de Erasmo, da cierto sesgo a la obra girardiana, y asimismo le atribuye un grado de unidad que no posee.)

En una serie de libros y artículos que se remontan a 1961, Girard ha desarrollado una antropología apocalíptica que pretende nada menos que explicar los orígenes de la religión, elucidar el conflicto histórico y profetizar el destino del hombre. Su plan se basa en una explicación del deseo humano que no proviene de Freud sino de Sartre y, antes de Sartre, de Hegel, en la interpretación de Hegel que ofrece Alexandre Kojève.¹⁰ El deseo no solo supone un sujeto que desea y un objeto deseado: el objeto adquiere su valor deseable a través de la mirada mediadora de un Otro cuyo deseo sirve de modelo para la imitación por parte del sujeto. Los ejemplos más claros de ese deseo mimético se pueden hallar en novelas: los deseos del Quijote, por ejemplo, pasan a través de Amadís de Gaula; los de Emma Bovary, a través de las heroínas de la narrativa romántica (*DDN*, pp. 84-85).

El deseo, pues, no se conoce a sí mismo. Procede de una carencia. Lo que le falta al sujeto que desea, y este desea en última instancia, es la plenitud del ser. El modelo se adopta como tal porque parece dotado de un ser superior. Imitar los deseos del modelo es un modo de obtener ser (*VS*, p. 146).

Como los deseos del sujeto y el modelo coinciden por definición, la

rivalidad por el objeto se incorpora desde el principio al deseo imitativo. Sin embargo, al modelo no le conviene sacar a la luz esta contradicción inherente, esto es, la contradicción de que la orden «¡Imítame!» vaya invariablemente acompañada de la orden «¡No te apropiés de mi objeto!» (VS, pp. 146-147).

El modelo se convierte en rival, el rival se convierte en obstáculo. De hecho, se pone en marcha una espiral: cuanto más se transforma el modelo en obstáculo, más tiende el deseo a transformar el obstáculo en modelo (DDB, p. 39). A esta dinámica, y no a que los deseos en juego sean necesariamente poderosos, se debe que el choque de deseos se intensifique hasta desembocar en violencia. El deseo es mimético, es decir, busca modelos para sí mismo. Por lo tanto, una vez se le da rienda suelta, no puede sino convertirse en «una búsqueda —y si es necesario en una creación— del obstáculo insuperable». Si no hay a mano ningún obstáculo de esta clase, «la propia ausencia de diferencia puede convertirse en el obstáculo más invencible» (DDB, p. 73).

Así pues, es la pérdida de diferencia más que la propia diferencia lo que lleva al conflicto. La religión primitiva y la tragedia clásica eran conscientes de ello.

El orden, la paz y la fecundidad dependen de distinciones culturales; no son estas distinciones, sino la pérdida de las mismas, lo que da origen a feroces rivalidades y enfrenta violentamente entre sí a miembros de la misma familia o el mismo grupo social (VS, p. 49).

De la pérdida de diferencia surge la rivalidad. Una vez esta empieza a crecer, «cada [rival] desea impedir que el otro encarne la violencia irresistible que él mismo desea encarnar» (TH, pp. 304-305). Los rivales que solo luchan por un prestigio intangible (que Girard, siguiendo a Benveniste, define como «un talismán de supremacía» [VS, p. 152]) luchan,

en el sentido más profundo, por nada. Ello es así porque poseer *kudos* es ser poseído por él, estar convencido de que la violencia propia es irresistible; el rival no tiene otra opción que hacer un esfuerzo más por romper el encantamiento y llevarse el talismán.

Cuando las diferencias se reducen y aumenta la violencia mimética, a la larga no hay nada que haga o sienta un protagonista que no haga o sienta el otro. No hay modo alguno de diferenciarlos; los protagonistas se convierten en dobles. La aparición de dobles es una señal de que el proceso mimético se ha llevado al extremo; el conjunto de la cultura, basada en el principio de diferencia, se ha revelado arbitraria.¹¹

La creación de un sistema judicial impersonal es resultado de los esfuerzos de las sociedades primitivas por ir más allá de la violencia recíproca de la *vendetta*. Si bien el sistema judicial se basa, en realidad, en el principio del castigo, el sistema tiende a funcionar mejor cuando se niega tal base y se invoca la lealtad a un principio de justicia abstracta. El velo que ocultaba la institución del sacrificio se emplea ahora para cubrir la maquinaria de la ley. La justicia solo protege a la sociedad de un retorno a la confusión belicosa de los dobles a condición de que se le otorgue la última palabra, es decir, a condición de que no se ponga de manifiesto que forma parte de una dinámica de castigo. Cuando su reivindicación de la sanción trascendental se pone en duda como una simple mistificación sacerdotal, el sistema empieza a desintegrarse (VS, pp. 135 y 23).

La figura arquetípica de la no diferencia es el gemelo. Los gemelos *representan* la no diferencia. Con todo, al mismo tiempo, y debido a que son inusuales, su aparición en escena manifiesta diferencia, monstruosidad. «Con hermanos enemigos, como [sucede] con los gemelos, el signo no puede dejar de traicionar la cosa significada, porque esa “cosa” es la destrucción de toda significación.» Este es el giro más sagaz, o por lo

menos el más complejo, de la argumentación de Girard. El proceso de reciprocidad violenta, que destruye todas las diferencias, *se resiste a la representación*, porque el lenguaje está formado de diferencias. Ello explica la ceguera de la filosofía, hasta el presente, ante lo que Girard ha tenido la intuición de ver.¹²

4. EL ELOGIO DE LA ESTUPIDEZ

La locura, dice la Estupidez de Erasmo, es de dos clases. Una de ellas se manifiesta en la sed de sangre, la codicia, la pasión ilícita; «muy diferente es la otra clase, que, evidentemente, brota de mí y es la que más deseo merece por encima de todo».¹³ A la primera clase pertenece la locura de quienes, seguros de tener razón, se entregan a la rivalidad sin límites. En cuanto a la segunda clase de locura, su condición resulta problemática desde el principio, ya que se distingue como especie diferente sobre la única base de la autoridad de la propia Estupidez, Moría.

¿Qué clase de autoridad puede tener la estupidez? «La verdad», dice Moría, «resulta odiosa a los reyes». En cambio, de los simples

no solo [se escuchan] verdades, sino incluso insultos manifiestos ... una misma cosa que, si saliera de la boca de un sabio supondría la pena capital, dicha por un bufón, engendra un increíble placer [*voluptatem*] ... La verdad tiene un cierto poder de agradar [*delectandi*] con tal de que no conlleve nada que pueda ofender. Pero, desde luego, eso los dioses solo se lo han concedido a los necios (p. 50/p. 67).

No es, pues, en el contenido o en la sustancia de la estupidez donde radica su diferencia de la verdad, sino en su procedencia. No procede «de la boca de un sabio», sino de la del sujeto de quien se da por sentado que *no* conoce ni dice la verdad. Es la sabiduría de un san Pedro, que «recibió las

llaves ... y, sin embargo, no estoy segura de que ... entendiase ... cómo es posible que tenga la llave de la sabiduría aun el que no tiene sabiduría» (p. 80). El *Elogio de la estupidez* es anterior a la irrupción de conflictos teológicos con la cual se anunció la Reforma. Con todo, y por más que sea indirectamente, prevé una salida imaginaria de un dilema que Erasmo afrontaría y sería incapaz de resolver en la vida real, a saber, el problema de cómo *posicionarse* como crítico de ambos bandos. En esencia, este problema no es distinto del de los críticos de la razón clásica, como Foucault, cuando tratan de definir una posición externa tanto a la locura como a la racionalidad desde la cual abordar ambas. Semejante posición, dice la Estupidez, no se crea simplemente declarándose fuera de la lucha. Solo resulta asequible al sujeto que se declara fuera del discurso gobernado por la lucha —y que gobierna la lucha—, es decir, fuera de la razón, y por lo tanto dentro de cierta clase de estupidez. Es en este sentido en el que la cuestión inicial sobre las dos especies de locura se resuelve como una cuestión de posición. La primera locura se posiciona dentro de la razón; la segunda, fuera de ella. Por supuesto, ninguna de las dos es lo que asegura ser. La locura de la primera locura consiste en que no sabe dónde está. En cuanto a la afirmación de la segunda de que se distingue porque sabe dónde está de verdad (esto es, fuera tanto de la razón como de la locura), este saber es el saber de la estupidez, y por lo tanto resulta sospechoso por naturaleza.

Moría prosigue: la verdad que dice la estupidez, como no es una verdad que entre en rivalidades (no es la señal de un prestigio o *kudos* intolerable en el rival), sino que procede del exterior del ámbito de la violencia imitativa, engendra un «increíble placer», que experimentan aún con más entusiasmo «[las personas que por naturaleza son] más propensas al placer [*ad voluptatem ... natura propensiores*]».

¿Cuál es la relación que aquí se enuncia entre placer (*voluptas*) y verdad caprichosa, sin dueño, gratuita, «estúpida»? Para encontrar una respuesta, debemos dirigirnos a la exposición sobre el amor y la locura que aparece más avanzado el libro.

Según Platón, dice Moría, la locura de los amantes es el más feliz de los estados. Cuanto más perfecto es el amor, mayor es la locura. Entonces, ¿qué puede ser la vida futura sino una vida de plena sabiduría, de amor perfecto, de locura perfecta? En el cielo,

cuando el hombre esté fuera de sí [*extra se*] y sea feliz por el simple motivo de estar fuera de sí, experimentará algo inefable procedente del supremo bien [*summum bonum*] ... Quienes tienen la suerte de sentir esto [un atisbo de la otra vida] experimentan algo parecido a la locura; dicen cosas poco coherentes ... ora lloran, ora ríen, ora suspiran; en resumen, lo cierto es que están completamente fuera de sí (pp. 123-124/p. 188).

El *Elogio de la estupidez* no es el único lugar en que Erasmo une locura y teolepsia mística cristiana («la religión cristiana en su conjunto mantiene cierto parentesco [*cognitationem*] con una parte de la estupidez y no tiene nada que ver con la sabiduría», p. 118/p. 180): el tema está presente en todas sus obras, e incluso aparece en sus anotaciones al Nuevo Testamento.¹⁴ La locura del segundo tipo, pues, es una especie de *ek-stasis*, un estar fuera de sí, un estado en el cual la verdad se conoce (y se dice) desde una posición que no sabe que es la posición de la verdad. «A mí — dice Moría— siempre me ha encantado decir *lo primero que me viniera a la boca*», es decir, hablar desde el inconsciente.¹⁵ Semejante discurso, en el cual la fuerza propulsora lineal de la razón deja paso a la metamorfosis impredecible de una figura en otra, produce un gozo que es el objeto de deseo de los más abiertos a los impulsos del deseo; y la primera manifestación de ese deseo es, por supuesto, la risa, una convulsión anárquica del cuerpo que señala la derrota de las defensas del censor.¹⁶

La locura de la segunda clase es, por lo tanto, no socializada, *rudis*, ruda. «[No] finjo con el rostro una cosa y escondo otra en el corazón», dice la Estupidez.

Y soy, en todos los sentidos, absolutamente auténtica [*mei undique simillima*], hasta el punto de que no pueden enmascaramme ni los que reclaman para sí el disfraz y el título de la sabiduría ... Por muy convincente que sea la comedia, la orejas que les asoman por todas partes [*prominentes*] delatan a Midas ... aunque son los que más militan en nuestro partido, sin embargo, cuando están en público les avergüenza tanto mi nombre que indiscriminadamente se lo lanzan unos a otros como gran insulto (p. 10/pp. 6-7).

¿Qué es esa cosa irrazonable que tienen incluso los hombres razonables, que sobresale se quiera o no, que se niegan a reconocer como propia pero proyectan sobre otros, que es tan idéntica a sí misma en todos los aspectos que no se la puede hacer pasar por nada más? El falo, está claro (o no tan claro), pero ¿qué clase de falo? No puede ser el falo de la primera especie, el «gran» falo, el pilar de la ley tras el cual se halla el hombre razonable; solo puede ser (provisionalmente, hipotéticamente, dudosamente) un falo de una segunda especie, desnudo, ridículo, sin manto, corona, orbe ni cetro, sin grandeza, el «pequeño» falo que habla en nombre de Moría y sobre ella: no el significante trascendental sino un *objeto* de diversión, de juego libre, de diseminación despreocupada y no de patrilinealidad.

¿A quién se debe el origen de la vida si no a este *otro* falo, dice la Estupidez?

...ni la lanza de Palas *la de poderoso padre* [gr. *obrimopatres*], ni la égida de Júpiter *que reúne las nubes* [gr. *nephelegeretou*] engendra o propaga la especie humana ... Hasta el mismísimo padre de los dioses y rey de los hombres ... tiene que bajar su famoso triple rayo y deponer esa expresión titánica ... y, como hacen los actores, ponerse la careta de pobrecito, si en algún momento quiere hacer lo que hace sin parar, o sea, *hacer niños* [gr. *paidopoiein*] ... En suma, a mí [es decir, a la Estupidez] ... deberá acudir el sabio si quiere ser padre. Y ¿por qué no puedo yo hablaros con más franqueza...? Pregunto: ¿acaso son la cabeza, la cara, el pecho, acaso la mano o la oreja ... las

[partes] que engendran a los dioses o a los hombres? No creo. Antes bien, la difusora [*propagatrix*] de la especie humana es esa parte tan boba y ridícula [*stulta adeoque ridicula*] que no puede nombrarse sin risa. Este es aquel manantial sagrado del que todas las cosas toman la vida ... (p. 14/pp. 13-14).

El principio fundamental, la *propagatrix* (de género femenino: Erasmo no recurre a la forma masculina *propagator*), dice Moría, no es el triple rayo del falo patriarcal, sino el objeto de risa; la existencia de todos los seres vivos proviene de un «manantial» que, en su simbolismo ambivalente, es tan femenino como masculino. Y Moría lleva más lejos sus afirmaciones iniciales. Con la ayuda de los poderes que la acompañan, dice, «someto a mi mando toda clase de cosas, mandando incluso a los que mandan».

Ni la propia Venus ... podría jamás negar que sin la participación de mi poder ... sus facultades quedarían mutiladas e inútiles. De este modo, de ese juego mío embriagado y ridículo [*temulento ridiculoque lusu*] provienen tanto los ceñudos filósofos ... como los reyes ... los piadosos sacerdotes y los pontífices ... y, en fin, todo ese tropel de dioses ... (pp. 13 y 15/p. 15).

¿Cómo es que Moría, con semejantes pretensiones de poder supremo, no provoca la hostilidad de esos filósofos, reyes, sacerdotes y pontífices? La respuesta obvia es que, al no estar formuladas desde un discurso que cuente, desde una posición que se conozca a sí misma, tales pretensiones pueden verse con indulgencia y ser desestimadas por quienes saben más. Sin embargo, no es tan sencillo como eso. Moría dice:

Del mismo modo que, de acuerdo con el proverbio griego, «una mona siempre es una mona, aunque se vista de púrpura», así una mujer es siempre una mujer, es decir, estúpida, se haya puesto el disfraz que se haya puesto. Pero tampoco creo que el género femenino sea tan tonto como para enfadarse conmigo por ser yo, la Estupidez y, además, una mujer, la que les cuelga la necedad (p. 24).

Uno tiene la tentación de comentar: la ironía es compleja. Sin embargo,

decir esto es precisamente traicionar a Moría. Atribuirle ironía, llamarla o *eiron*, «el disimulador», es volverla a colocar en la posición del sujeto que se supone que sabe, la posición que ella (estúpidamente) asegura que no ocupa. Por plantear la cuestión de otro modo: atribuirle ironía es atribuirle el gran falo frente a su afirmación de que es el dios/la diosa del pequeño falo; aquí los indicadores «grande» y «pequeño», como los indicadores «primera» y «segunda» que distinguen especies de locura, son siempre provisionales, siempre susceptibles de intercambio.¹⁷ No hay necesidad de tomar en serio a Moría porque, como ella dice, es una mujer. ¿Por qué tendría que indignarse un cardenal vestido de púrpura por un proverbio sobre una mona, y además procedente de una mujer?

Dado que incluso los tiranos aceptan lo que sea de sus bufones, y ríen, y consideran de mala educación ofenderse por cualquier comentario jocoso, parece extraordinario que estas personas (no importa quiénes sean) no puedan soportar oír nada de los mismos labios de la Estupidez, como si cualquier cosa que se dijera sobre el vicio debiera aplicárseles de inmediato a ellos.¹⁸

Si existe cólera contra la Estupidez, por parte de los cardenales o incluso por parte de las mujeres, solo cabe atribuirla a errores de referencia. Tal ira es inmotivada, desmesurada para lo que la causa, para unas palabras que tan solo son «lo primero que [le viene] a la boca» a «la Estupidez, [que] además [es] una mujer». Es una locura. Una y otra vez se argumenta: tomar como rival y dirigir la violencia a alguien que se declara fuera de la razón, *hors de combat*, es un síntoma de sinrazón; y la cólera que suscita lo espurio de este argumento (¿cómo podría ser otra cosa que espurio, si es el argumento de la sinrazón?) no hace sino proporcionar nuevas pruebas de sinrazón.

A estas alturas ya debería resultar claro que el conjunto del proyecto de Erasmo de crearse una posición desde la cual hablar sin verse involucrado en una dinámica de rivalidad (Erasmo adoptó a Término, el dios romano de los lindes, como emblema personal) se basa en una ampliación a gran escala

de la paradoja del mentiroso cretense, una ampliación cuya complejidad sumamente deslumbrante —por no hablar de la forma de monólogo de su *declamatio* (no mete baza nadie más que Moría)— amenaza un poder discursivo que no puede sino tomarse como objeto de envidia y por lo tanto hacer de quien lo exhibe un modelo y un rival.

Es al carácter contraproducente inherente a este intento de ejercicio de poder, a este proyecto de trazar una frontera alrededor de un sujeto que se define como inviolable porque es impotente, a lo que Erasmo responde, según creo, en el apartado más conocido del *Elogio de la estupidez*, las páginas sobre el *theatrum mundi*. Todos los asuntos humanos, dice Moría, son una representación con disfraces. Nada es lo que parece a primera vista. Ahora bien,

si alguien intentara arrancarles las máscaras a los actores cuando están en escena ... y mostrar a los espectadores los verdaderos y genuinos rostros, ¿no estropearía toda la función [*fabulam*]? ... suprimir esta ilusión es desbaratar toda la obra ... Desde luego, todo queda oculto, pero esta farsa no se representa de otro modo [*haec fabula non aliter agitur*].

Sin ficciones sociales no hay sociedad. Es locura de la primera clase —no de la segunda— tratar *seriamente* de destruir esas ficciones. Supongamos que lo intentara «algún sabio caído del cielo»,

¿qué otra cosa conseguiría sino parecer a todos un loco furioso [*demens ac furiosus*]? Así como no hay nada más estúpido que la sabiduría a destiempo, nada hay más imprudente que una prudencia descarriada [*perverse*], toda vez que actúa de forma descarriada el que no se ajusta al estado actual de las cosas ... de verdaderamente prudente es ... no querer saber nada más allá de lo que te ha correspondido, y o bien condescender de buena gana con todo el conjunto de seres humanos o equivocarse de su mano (pp. 37-38/pp. 48-50).

Glosando este pasaje, Ernesto Grassi comenta lo siguiente: si la esencia de la sabiduría tuviera que ser la comprensión (*theoria*), cabría suponer que

la tarea del estudioso sería desenmascarar a los actores y destruir el espectáculo. Pero esto sería pura locura. «Lo peor ... no es el *engaño que sufre* la estupidez en la historia humana, como sucede a quienes saben»: por el contrario, no estar engañado es ser el más desdichado de todos [*falli ... miserum est. Imo non falli, miserrimum*]. «El deseo de dejar de estar engañado destruye la vida ... La sabiduría, como forma suprema de estupidez, de aspiración humana, es equivalente a “locura”.»¹⁹

Grassi coloca junto al *Elogio de la estupidez* el *Momus* de Leon Battista Alberti. Ante la locura de la historia, dice Grassi, «podemos afirmar la estupidez, como hizo Erasmo, como *ratio vivendi* a partir del reconocimiento de que de otro modo la vida ... no tendría ningún sentido», o bien adoptar la posición de Alberti: cuando vemos que las máscaras solo sirven para ocultar, apartarnos de su mundo ilusorio. «Es decir, deberíamos dejar de actuar con los demás. Es la actitud del “último juego” que ya no cree en la divinidad del fuego sagrado.»²⁰

Tanto Erasmo como Alberti se enfrentan a un momento de la historia en que parece haberse retirado la sanción metafísica de la ley. (A primera vista tal vez parezca difícil sostener esto como interpretación del cristiano Erasmo. Sin embargo, forma parte de la esencia de su concepción semirreprimida de Jesús como estúpido santo el hecho de que en él la fe debería ser irracional, absurda.) Si toda la vida es una obra teatral [*fabula*] de fuerzas en pugna que solo funciona como tal obra manteniendo vivas ficciones de comunidad, entonces también la ley es simplemente una fuerza. En tiempos como esos, ¿cuál es la posición del estudioso, del hombre de *theoria* que ve detrás de las máscaras la dinámica que gobierna realmente la obra?, ¿cuál es la posición de un Erasmo, de un Alberti, pero también de un Girard, que ven detrás de las distintas máscaras el único guión real: los gemelos enfrentados? De los tres, Erasmo es el único que, en

lugar de dar su respuesta a la pregunta, la complica preguntando a su vez: ¿qué es *adoptar una posición*? ¿Hay una posición que no sea una posición, una posición de *ek-stasis* en la cual uno sepa sin saber, vea sin ver? El *Elogio de la estupidez* señala esa posición, desarmándose prudentemente por anticipado, dejando su falo del tamaño del de la mujer, evitando el juego del poder, evitando la política.

Pero, por supuesto, precisamente la señal del éxito del paradójico proyecto de adoptar la posición del estúpido, del eunuco, de la mujer, es que cuando, para sorpresa de todos, se pone de manifiesto el poder de esa posición, la paradoja se desvanece y se revela que el proyecto participa de la rivalidad. Las reivindicaciones de duda y provisionalidad del pequeño falo se desvanecen; el pequeño falo crece, amenaza al gran falo, amenaza con convertirse a su vez en figura de autoridad. Cuanto más se convierte en un éxito el *Elogio de la estupidez*, más tiene Erasmo que renegar de él o simular que lo hace: su amigo Tomás Moro lo incitó a escribirlo, protesta, no tiene nada que ver con su verdadero carácter, y de todos modos es un libro tonto.²¹ Sus tentativas fracasan, o tienen éxito, es difícil saberlo: cuanto más divierte el libro a algunos, más enoja a otros; cuanto más se lo condena, más leído es; cuanto más éxito tiene Erasmo en la definición de una posición desde la cual pueda hacer comentarios sobre el poder desde el exterior, más se ve atrapado en el juego de poderes rencorosos.

El fracaso de Erasmo en el intento de definir una posición externa a la dinámica de rivalidad se prolongó más allá de su vida; es decir, el propio texto de Erasmo (y también su biografía) sufrió la absorción de otras rivalidades. En cuanto la obra de Erasmo se incluyó en el Index Librorum Prohibitorum, en 1559, y de ese modo quedó de hecho fuera del alcance de los impresores católicos, los impresores protestantes lo explotaron aprovechando su consiguiente mala fama.²² Cuatro siglos más tarde aún se

hacían esfuerzos por reclutar a Erasmo para las rivalidades de la época. Acabo señalando dos ejemplos de la Europa de la década de 1930, que avanzaba tambaleante hacia la guerra.

5. ERASMO COMO MODELO

El primer caso es el del historiador holandés Johannes Huizinga. «Nuestros confusos tiempos exigen estímulos poderosos —escribe Huizinga, resumiendo, no sin pesar, su argumentación contra Erasmo—. Nos conviene una devoción que sea ferviente, nos admiran los extremos.» Lo que hace falta en el siglo XX, como hacía falta en el XVI, es «la fortaleza de roble de Lutero ... la dureza férrea de Calvino, la exaltación fogosa de Loyola; no la suavidad aterciopelada de Erasmo.» Erasmo era «un espíritu completamente impolítico» que «desde el momento en que vio que el conflicto [de la Reforma] llevaría a luchas encarnizadas ... no quiso ser más que un espectador».²³

En el contexto del fracaso de los intelectuales europeos a la hora de proporcionar dirección política a sus países en la década de 1920 —un fracaso que en Holanda fue tan marcado como en cualquier sitio—, podemos interpretar la opinión de Huizinga sobre Erasmo como una opinión sobre sus propios colegas. El término clave de su valoración es, por supuesto, «impolítico» (*onpolitisch*). Dicha valoración asimila a Erasmo a una galería de tipos políticos, uno de los cuales es el impolítico, el tipo que no tiene capacidad para la política pero también siente una aversión quisquillosa hacia ella. ¿En qué medida es justa esta caracterización? El *Elogio de la estupidez* (que en opinión de Huizinga es, junto con los *Colloquia*, la única obra de Erasmo que todavía merece ser leída) es una compleja reflexión sobre la idea de lo político como categoría totalizadora y

un esbozo de la posibilidad de una posición externa a la política —esto es, una posición de no aspirar a la sabiduría más allá de lo que a uno le ha correspondido, y por el contrario «condescender de buena gana con todo el conjunto de seres humanos o equivocarse de su mano»— cuya viabilidad, sin embargo, se contempla con escepticismo. Esto dista de la expresión meramente reactiva de las consecuencias de un carácter personal que diagnostica Huizinga: de hecho, podríamos decir que en la figura de la obra que «no se representa de otro modo» Erasmo prevé la impotencia de su propio discurso para resistirse a ser engullido por el de Huizinga, es decir, prevé que en tiempos de violencia las diferencias (lindes, *termini*) quedan borradas.

Al escribir en 1934, Stefan Zweig interpreta a Erasmo —su texto y su figura— bajo otra luz. Ciudadano no tanto de Austria como de una república de las letras cosmopolita cuyos orígenes se remontan a la Ilustración y, todavía antes, al humanismo erasmista, hostil a las ideas de destino racial y nacional, Zweig encuentra la Europa de los años de entreguerras inquietantemente similar a la de la Reforma. «Desde todas partes el individuo se ve atacado por la fuerza abrumadora de las masas, y no hay ningún modo de protegerse, ningún modo de salvarse de la locura colectiva.» «El demonio de la guerra [anda] suelto.» «El hombre corriente está bajo el hechizo del odio.»²⁴

En tales tiempos, «un ideal supranacional y panhumano como el erasmismo», la enseñanza del «menos fanático, el más antifanático de los hombres», en el cual «no hay lugar para la pasión del odio», carece desgraciadamente de «la atracción elemental que invariablemente ejerce el choque vigoroso con el enemigo que vive al otro lado de la frontera, habla otra lengua y profesa otro credo» (*ERH*, pp. 8 y 7).

Con todo, dice Zweig, Erasmo todavía proporciona un modelo para la

época. «[Cuando] la neutralidad se ve estigmatizada como un crimen ... [cuando] el mundo insiste en un Sí o un No claros», Erasmo se niega a elegir bando. Zweig cita a Erasmo: «Preferiría sufrir que las cosas permanecieran como están a que, a causa de mi intervención, se produjera más agitación» (*ERH*, p. 120).

La locura a la que se refiere Zweig es, ante todo, la locura de los nacionalismos enfrentados, encabezado por el renaciente nacionalismo xenófobo alemán. En este contexto, Erasmo representa la superación del nacionalismo en el humanismo paneuropeo. Sin embargo, a estas alturas ya deberíamos estar alertados de la complejidad que posee la idea de «representar» en el pensamiento de Erasmo. Este no representa el paneuropeísmo *contra* el nacionalismo, como dice claramente en las mismas palabras que cita Zweig. Representar a uno u otro sería locura de la primera especie, la locura del que se sitúa en el interior de la razón: sería erigir el paneuropeísmo como rival del nacionalismo y promover un conflicto marcado por la rivalidad.

Huizinga, al reflexionar sobre Erasmo de Deventer como modelo para el intelectual europeo de la década de 1930, lo encuentra demasiado blando. Zweig, en cambio, encuentra en él mucho que imitar. De hecho, como ha mostrado Klaus Heydemann, en su libro sobre Erasmo, Zweig no solo codificó las dificultades de Erasmo como las suyas propias, sino que consideró que en el *Elogio de la estupidez* Erasmo había escrito, de modo comparable a él, un texto esotérico sobre las dificultades del intelectual en tiempos de locura.²⁵

Ahora bien, ¿en qué medida es erasmista la *Imitatio Erasmi* de Zweig? El hombre corriente está bajo el hechizo del odio, escribe Zweig, mientras que en el erasmismo no hay lugar para el odio. El erasmista no fanático está «amenazado [desde fuera] por la pasión irracional», por «un torrente de

sinrazón» (ERH, p. 8). «El individuo se ve atacado por la fuerza abrumadora de las masas», por su «locura colectiva». No es el erasmista de Zweig, pues, el que está fuera de sí, *extra se*. Por el contrario, el erasmista está armado de certidumbre: es el único que sabe. La seguridad en sí mismas de las masas, por el contrario, es una certidumbre engañada: son víctimas de la locura. Cabría preguntar: la certidumbre de tener razón, ¿hace más o menos iguales al individuo erasmista de Zweig y a su nacionalista-colectivista fanático? ¿Los convierte en contrarios o en gemelos?

Un comentario de Zweig sobre Calvino —para él el ejemplo típico del fanático convencido de que tiene la razón— señala la ceguera de la propia mirada de Zweig. «A lo largo de toda su vida este hombre, que en otros aspectos mostraba gran lucidez, no fue nunca capaz de dudar de que solo él fuera competente para interpretar la palabra de Dios y de que solo él poseyera la verdad» (ERH, p. 202). La ceguera de Calvino ante la posibilidad de que estuviera equivocado lo señala como un loco de la primera especie. Ahora bien, ¿desde qué posición puede realizarse tal valoración de Calvino? O bien es una valoración basada en una convicción de certidumbre característica del sabio de Erasmo, el hombre que es «el único sensato» (*Praise of Folly*, p. 39) y por lo tanto es más que probable que esté afectado por la primera locura, o bien es la valoración de la Estupidez, que sabe que es estupidez pero no por ello se quita la máscara, pues también sabe que «esta farsa no se representa de otro modo».

Así como Zweig y Huizinga tratan de hacer de Erasmo una figura de sus propias peleas políticas, lo que yo trato de presentar es la extraordinaria resistencia de su texto a ser interpretado en el marco de otro discurso y convertido en parte del mismo. El texto que nos ocupa se enfrenta a poderes de interpretación que pretenden someterlo a su propio significado (aunque

deberíamos observar con cautela que con el mismo uso de la palabra «someter» uno empieza a establecer cierto terreno de rivalidad y a alinearse en su interior). Solo el esfuerzo más denodado es capaz de hacer caer el discurso de la Estupidez proteica («que cambia de formas», según la frase de Stephen Dedalus) de Erasmo en el terreno de la política: Erasmo desarma prácticamente a cualquiera que (como Zweig) decida adoptar la causa erasmista elevándolo por adelantado a la condición de *uno que sabe*. En cambio, el poder del texto radica en su debilidad —su renuncia jocosa y seria a la condición de gran falo, su evasiva (no)posición dentro y fuera de la obra teatral—, del mismo modo que su debilidad radica en su poder de crecer, de propagarse, de engendrar erasmistas.

Osip Mandelstam y la Oda a Stalin

MANDELSTAM Y STALIN

En noviembre de 1933, Osip Mandelstam compuso un breve poema sobre Stalin que termina así (en la traducción de Raffel y Burago):

*Forja decretos como herraduras; decretos y decretos:
a este le da en los huevos, a ese en la frente,
a aquel entre los ojos.*

*Siempre que tiene una víctima, se regocija como un georgiano
de pecho recio masticando una frambuesa.¹*

El poema nunca se puso por escrito, pero fue recitado ante una reducida reunión de amigos. En mayo de 1934, la policía de seguridad registró el piso de Mandelstam; en general se da por supuesto que buscaban una copia del poema. A continuación vinieron la detención, el interrogatorio, el encarcelamiento y finalmente el destierro a la ciudad de Voronezh. En Voronezh, aislado, espiado, con mala salud e incapaz de ganarse la vida, Mandelstam cedió a las presiones y escribió una oda a Stalin.² La Oda no lo salvó de ser detenido de nuevo cuando aumentó el terror, ni de morir en un campo siberiano en 1938, aunque tal vez sí salvara a su esposa.³

Durante mucho tiempo se aceptó que la Oda no se había conservado. Sin embargo, en 1975 apareció en una revista estadounidense una versión

abreviada proporcionada por un colaborador anónimo.⁴ En 1976 se publicó una versión completa. Junto con la Oda completa llegaron pruebas —una vez más, procedentes de fuentes que no querían ser mencionadas— de que Mandelstam no se había avergonzado de la Oda, como habían asegurado Anna Ajmátova y Nadiezhda Mandelstam, sino que, por el contrario, la había leído varias veces en público.⁵

La prehistoria y la historia de la composición de la Oda, junto con su historia textual y la historia de su interpretación, constituyen por lo tanto un caso insólitamente complejo de control sobre la palabra, hablada y escrita. Entre los factores que intervinieron hubo: un aparato de censura estatal que hacía imposible la publicación sin autorización y un aparato de seguridad que actuaba más allá de los límites de la legalidad y hacía peligrosa no solo la publicación sino la misma producción de literatura opositora, incluso de literatura susceptible de interpretación opositora;⁶ la presión sobre todos los escritores no solo para que declararan su *partiinost* (entusiasmo partidista), sino para que la pusieran de manifiesto en sus obras (en una época de desenfrenado culto a la personalidad, ello equivalía a una presión para que en sus obras mostraran devoción por Stalin), y, posteriormente, a medida que empezó a reunirse documentación sobre la vida y la obra de Mandelstam, presiones más sutiles procedentes de varios orígenes para eliminar la Oda a Stalin e incluso eliminar la discusión sobre la Oda y su existencia.

La tercera clase de presión está menos confirmada que las demás, pero es fácil de comprender. Ningún escritor soviético se había resistido a las exigencias de declararse favorable a Stalin («¿Quién de nosotros [sería] inmune al incentivo de tratar de seguir viviendo?», pregunta retóricamente Clarence Brown).⁷ Tras la muerte de Stalin, hubo un deseo bastante natural de dejar de lado aquellas obras producidas bajo coacción. Nadiezhda

Mandelstam admite que ella y Anna Ajmátova destruyeron por lo menos uno de esos poemas «insustanciales» de Mandelstam (*HaH*, p. 46). Clarence Brown reconoce que antes de hacer públicas sus investigaciones sobre la Oda se preguntó si lo que había escrito no «desprestigiara» a Mandelstam.⁸ Al reseñar la edición parisina de 1980 de las obras completas, el estudioso y crítico Efim Etkind —políticamente liberal— pregunta si, como cuestión de política editorial, la Oda no debería haberse impreso en tipo pequeño y colocado entre las notas, y no en el cuerpo del texto.⁹

Alrededor de la posición de la Oda en la obra de Mandelstam se desarrolla, por lo tanto, una especie de crisis de la crítica, centrada no en la cuestión de su autenticidad, que es indudable, sino en la del espíritu con que fue escrita, y en particular de si Mandelstam estaba detrás del poema, si quería decir sinceramente lo que escribió. Solo al precio de replegarse en un rígido formalismo puede eludirse la cuestión de la sinceridad de Mandelstam, con todas sus implicaciones políticas y también morales.

Para Stalin y los miembros del aparato que se ocupaban de la vigilancia de la intelectualidad literaria, lo que importaba era que todos los escritores rindieran homenaje público al gran hombre y de ese modo se quebraran tanto su orgullo como su poder; el espíritu con que se cantaban los cánticos de alabanza era irrelevante, como lo era la cuestión de si constituían buena o mala literatura, siempre que no presentaran indicios perceptibles de insinceridad, es decir, indicios de desobediencia o incluso de burla. Por lo tanto, para las personas preocupadas por la integridad de la reputación de Mandelstam ha sido importante, por el honor no solo del poeta sino de la poesía en general, que su alabanza de Stalin no solo se aceptara como insincera, sino que además mostrara auténticas señales de no proceder de su verdadero yo.

Antes de que el texto de la Oda volviera a salir a la luz, se consideraba

evidente que la Oda tenía que haber sido un trabajo carente de autenticidad, lo que Jennifer Baines llama «agua contaminada».¹⁰ Los críticos seguían los pasos del relato de Nadiezhda Mandelstam sobre la composición del poema. Con el fin de componer la Oda, escribía, Mandelstam

[cedió] deliberadamente a la hipnosis general y [se colocó] bajo el hechizo de la liturgia que en aquellos tiempos anulaba todas las voces humanas ... Al ponerse en el estado necesario para escribir la «Oda», en realidad estaba alterando el equilibrio de su propia mente (*HaH*, p. 203).

Dicho de otro modo, la alabanza de Stalin por parte de Mandelstam no fue sincera; si parece sincera, es porque no procedía del poeta Mandelstam sino de otra voz (una voz de locura, la voz de un pueblo empujado a la locura) que hablaba a través de él.

Una vez se hubo publicado la Oda y los lectores pudieron hacer sus propias valoraciones, el centro de atención de la crítica cambió, aunque permaneció dentro del ámbito moral. Así, Gregory Freidin, por ejemplo, tras reconocer un «tono de profunda sinceridad» en la Oda, indaga las implicaciones de dicho reconocimiento para nuestra valoración de Mandelstam como hombre y como poeta.¹¹

Hay maneras de eludir el debate sobre la sinceridad de Mandelstam; por ejemplo, historizando la propia noción de sinceridad y tratándola como nada más que un rasgo del estilo romántico. Sin embargo, si la sinceridad y la veracidad del poeta constituían un asunto importante para Nadiezhda Mandelstam, hay razones de peso para pensar que constituían un asunto importante para su marido. Si hubo razones urgentes por las cuales en el poema no se pudieron codificar señales de insinceridad (y hay muchas de tales razones, la más convincente de las cuales sería que dichas señales no significan nada a menos que se las pueda detectar, y no hay nadie más hábil en esa clase de detección que el censor paranoico y que, por lo tanto,

detecta más de lo que hay), si hay que recurrir como explicación a lo que Nadiezhda denomina «locura», entonces habla más en favor de los dos Mandelstam que sea una locura como la de Hamlet, una locura que se conoce a sí misma, y no una locura que es, según la vieja expresión, una alienación: una alienación del yo respecto al yo. La tarea crítica en la interpretación de la Oda de Mandelstam no debería consistir, pues, en examinarla en busca de una sinceridad o una insinceridad inefables, sino en tratar de hallar la naturaleza de su locura y, lo que es quizá más importante, tratar de hallar en el interior de la Oda señales de reflexión sobre la propia locura de la Oda. Es decir, deberíamos estar atentos no a la representación de *Stalin* en la Oda sino a la *representación* de Stalin, o sea, a la representación del propio proyecto de representación.

Si bien, como puede confirmar cualquiera que lea su «Conversación sobre Dante» (1933), Mandelstam estaba perfectamente al corriente de los términos de la crítica formalista y en particular de la defensa —asociada con Víktor Shklovski— del *priëm ostraneniia*, el recurso de «convertir en extraño»,¹² la *ostranenie* no es característica de la poesía de Mandelstam anterior a la Oda. Mandelstam suele escribir una poesía que aborda directamente el tema; el propio acto de abordarlo no se formula ni es objeto de distanciamiento. Sin embargo, la Oda no solo versa en buena parte *sobre* el acto de representar a Stalin, sino también sobre el hecho de abordar el proyecto de escribir una oda como algo que puede conseguirse o no, algo de lo cual uno puede ser capaz o no.¹³

*Si tuviera que coger el carboncillo para una alabanza suprema,
para el gozo del dibujo inmutable
con inquietud y cautela
marcaría en el aire ángulos de malicia.
Para replicar a los trazos*

*cruzaría con audacia las fronteras del arte,
contaría que el eje terrestre se movía...*¹⁴

Así empieza la Oda, en un modo hipotético-condicional: *Kogda b ya ... vzyal*, «Si tuviera que coger». Este modo del verbo persiste en la segunda estrofa (de siete). En la tercera, el poeta-artista con el carboncillo en la mano es apostrofado como alguien que está ahí, distinto del yo que habla: «Pintor, cuida y conserva al guerrero [es decir, Stalin]». En la cuarta estrofa estamos aún en el modo hipotético: «Yo quisiera mostrar [*ya xotel by ... ukazat'*] con una flecha / la dureza de la garganta del padre de habla obstinada». En la quinta estrofa el verbo se hace definido en cuanto a referencia temporal, pero esta es *futura* (*iskroshu*, «desmenuzo», perfectivo con sentido futuro):

*apretando el carboncillo en el que todo confluye
lo desmenuzaré en busca de su rostro.
Aprendo de él, sin aprender de mí
aprendo de él sin conocer la gracia.*

¿Cómo se realiza este proceso *presente* de aprendizaje? No *concluyendo* la obra de arte, sino, en primer lugar, a base de prepararse para esa tarea, a base de aprestarse para el esfuerzo de la tarea, por así decirlo, y luego en el proceso imaginado de *seguir* el contorno de los rasgos con el carboncillo. De hecho, la Oda en su conjunto trata de la intimidación que causa el proyecto de la oda, pero también el de aprender de la intrepidez de su intrépido protagonista, Stalin; incluso se elide la representación definida — en contraposición a la hipotética— del propio acto de representación; y la estrofa final del poema presenta al yo-poeta en la perspectiva evanescente de un presente que retrocede rápidamente para convertirse en pasado:

Se aleja el cerro de las cabezas de la gente,

*y yo, empequeñecido, me uno a ellos y ya no se me ve.
Pero en los tiernos libros y en los juegos de los niños resucitaré...*

Así pues, tenemos un futuro en el cual se reflexiona sobre la oda y otro futuro en el cual se ha concluido la oda; entre ambos tenemos que imaginar la presencia (la condición presente) de la oda, pero en realidad de la oda propiamente dicha solo vemos una especie de residuo, una secuela de la reflexión, del derecho y del revés, sobre la idea de una oda.

Esto, por supuesto, no es todo. El contenido de los ochenta y cuatro versos, abstraído de su encuadramiento en el modo de lo hipotético, es lo que ha causado la crisis —en el terreno crítico, moral y político— entre los comentaristas. Dicho contenido incluye una adulación exagerada típica de los años culminantes del culto a la personalidad, los últimos de la década de 1930, cuando los órganos de propaganda promovían con diligencia el mito de Stalin como padre del pueblo ruso.¹⁵ Solo el lector actual, conocedor de las memorias de su viuda, puede hacerse una idea del significado secreto que Mandelstam dio a algunas de aquellas manidas frases e imágenes: por ejemplo, la imagen del «cerro de cabezas» de la cuarta estrofa, si bien en primer lugar se refiere a un documental que muestra a Lenin dirigiéndose a una multitud —«un prototipo para muchos pósters de Lenin», como observa Freidin—, también evoca, en el repertorio personal de imágenes históricas de Mandelstam, a Gengis Jan y los montones de cabezas que dejaba en el exterior de las ciudades que se resistían a sus ejércitos.¹⁶

Por lo tanto, pensar en la Oda como una astuta obra protegida por una ironía invisible a su sujeto, como un insulto disfrazado de homenaje, sería completamente erróneo. No es solo que en el poema no haya ni se pueda encontrar insinceridad, sino que incluso resulta detectable cierto fervor o, por lo menos, cierto estado febril. El relato general de la composición del poema ofrecido por Nadiezhda Mandelstam, confirmado por el concienzudo

análisis de todos los demás poemas del período entre el 16 de enero y el 9 de febrero de 1937 realizado por Clarence Brown, resulta por completo convincente. En efecto, Mandelstam dio vueltas y más vueltas al tema de una oda al tirano, descendiendo cada vez más profundamente en un remolino que Nadiezhda denominó «locura» pero para el cual valdría más el nombre de «alienación», una de las traducciones de *ostranenie*: un efecto de alienación, pero también una alienación de Mandelstam respecto a sí mismo bajo el influjo de la fuerza gravitatoria de Stalin.

Así pues, observamos dos fuerzas que dejan rastro en el poema: una fuerza de alienación y una fuerza de identificación. La identificación se centra en la misteriosa imagen del gemelo (*blizn'ets*, de *bliz*, «cerca», «cercano») de la segunda estrofa:

*Para el hermano gemelo, no diré quién es,
hallaré al acercarme esa expresión
en la amistad de los ojos sabios [de Stalin].
En ella, en él, se reconoce al padre
y se desea sentir la cercanía del mundo.*

Así, representar al padre —dibujar sus rasgos con el carboncillo— resulta ser algo que no puede hacerse directamente. Es como si la representación debiera hacerse a cierta distancia, en dos etapas: primero, dirigiendo la atención a un muñeco o imitación del sujeto, y luego, a la luz de los ojos o la expresión del sujeto, rellenar el muñeco hasta que de repente se convierte en gemelo del sujeto: el mismo, pero distinto (la confusa frase de doble preposición «en ella, en él», imitada del ruso de Mandelstam en la traducción de Freidin, remeda este instante de confusa doble identificación).

El primer par de gemelos mencionado en el poema es el par Stalin-Dzhugashvili (segunda estrofa):

*Quiero dar gracias a las colinas
por dar impulso al hueso y al pincel:
él nació en las montañas y conoció la amargura de la cárcel,
quiero llamarlo no Stalin, sino Dzhugashvili.*

El par de gemelos resulta extraño debido a que, si bien en un sentido son hermanos, también hay un sentido en el cual Dzhugashvili es el precursor de Stalin, y otro sentido más en el cual Stalin es el mayor y Dzhugashvili el más joven, congelado para siempre en la juventud en la cual quedó atrás. Así pues, ya hay en el aire una cuestión no resuelta de primacía.

El segundo par, que constituye un sustrato mítico del poema, está formado por Prometeo, portador del carbón(cillo) (*ugol'*) encendido, que entregó el fuego al hombre y debido a esa acción fue castigado eternamente por el padre de todo, Zeus (primera estrofa), y Jesucristo, el que bebió la copa amarga (quinta estrofa); ambos son figuras del hijo-artista que sufre, uno perteneciente al antiguo panteón y al antiguo sistema religioso y el otro al nuevo.

En la medida en que la Oda constituye una sumisión y una súplica a Stalin, Mandelstam presenta aquí dos modelos alternativos de conducta paterna: la vengatividad eterna de Zeus y la misericordia del Dios cristiano, que tendrá como resultado la resurrección del hijo (véase la séptima estrofa). También implora claramente la alternativa misericordiosa.

Sin embargo, situar las figuras del escritor y el tirano, del hijo y el padre, en su sustrato mítico no agota las desconcertantes cuestiones de la representación en el poema. ¿Por qué Stalin tiene que estar representado por su gemelo, sea Dzhugashvili o el que no se nombra («no quién es»)? ¿Por qué ha de ser tan difícil dibujar a Stalin? ¿Por qué dibujar se convierte en dibujar (dibujar tomando como base) una representación de Stalin de millones de aspectos («Sus modelados, difíciles y empinados párpados /

trabajan desde millones de marcos»)? ¿Por qué el lenguaje del discurso del poema tiene que ser tan distinto del lenguaje propio de Mandelstam y es en cambio un lenguaje desplazado, el lenguaje del discurso de otras personas (que «se impregna de la retórica oficial de la época», como dice Freidin, «con toda su verbosidad maníaca», *CMC*, p. 263)? Lo que Mandelstam elude aquí, ¿no es el lado oscuro de la representación, esto es, la aspiración (que también es una amenaza) del hijo (como retrato del padre) a suplantar a su progenitor? ¿Qué razón puede tener Mandelstam para hacer que la resurrección deseada al final del poema no sea una resurrección gloriosa en la cual el hijo asciende al trono del padre sino una resurrección lejana e inofensiva que devuelve a una infancia eterna y sumisa, sino que el crecimiento del hijo amenaza al padre y el hecho de que el padre esté amenazado amenaza aún más al hijo?

*Se aleja el cerro de las cabezas de la gente,
y yo, empequeñecido, me uno a ellos y ya no se me ve.
Pero en los tiernos libros y en los juegos de los niños
resucitaré para decir cómo brilla el sol.*

El retrato, por su propia naturaleza, crea una estructura edípica y tensiones edípicas entre sujeto y artista. El relato que ofreció Pasternak de su conversación telefónica con Stalin tras la primera detención de Mandelstam, en 1934, deja claro que la preocupación de Stalin se refería a si Mandelstam era un simple versificador (caso en el cual no importaría lo que le sucediera) o un gran poeta, un «maestro», alguien cuya fama y *cuya representación de Stalin* podían sobrevivir al propio Stalin.¹⁷ Max Hayward nos recuerda que, con la excepción de Mandelstam, no se dio muerte ni se encarceló a ninguno de los grandes poetas de la época de Stalin; incluso cabe razonar que tal vez la detención y la deportación de Mandelstam en 1937 fueran obra de un subordinado que ponía demasiado celo en su tarea.

Stalin tenía «una especie de aprecio supersticioso por el valor supremo [de los grandes poetas]», sugiere Hayward.¹⁸ En cualquier caso, lo que resulta sorprendente de la Oda es la prodigiosa sensibilidad de Mandelstam respecto a la amenaza edípica que contiene un *gran* poema sobre Stalin, y lo lejos que está dispuesto a llegar —a un servilismo que lo degrada, a una empalagosa preocupación por la felicidad de Stalin— para ocultar la amenaza. Esta sensibilidad, a su vez, no solo atestigua la sensibilidad de Stalin respecto a la cuestión de la usurpación —una sensibilidad perfectamente conocida de todos los rusos—, sino también, quizá, la fuerza de los impulsos usurpadores en el propio Mandelstam.¹⁹

NADIEZHDA MANDELSTAM Y LA ODA A STALIN

Nadieżhda Mandelstam no solo desempeñó un importante papel al actuar como editora y comentarista de su marido ante el mundo: en sus muy leídas memorias, *Contra toda esperanza*, fomentó también el mito de Mandelstam como el héroe artista sacrificado, Prometeo y Jesucristo. En un sentido muy real, fue ella quien mantuvo vivas tanto la memoria como la obra de Mandelstam; en sus libros, resucita a Mandelstam como mito para nuestro tiempo.

Antes me he referido a la explicación que da Nadieżhda del modo en que se escribió la Oda: Mandelstam «[cedió] deliberadamente a la hipnosis general y [se colocó] bajo el hechizo de la liturgia que en aquellos tiempos anulaba todas las voces humanas». Por lo tanto, según el relato de Nadieżhda, Osip *no era él* cuando escribió la Oda. La Oda está fuera del canon.

Su relato, sin embargo, va más allá: expone la significación más amplia de la composición de la Oda. La estrategia más tenebrosamente astuta de

Stalin contra los escritores de la generación de su marido consistió, según sus palabras, en que

se les cortó la lengua y se los obligó a glorificar al tirano con el muñón que les quedaba ... De todos los que siguieron desempeñando el papel de escritores en aquellos años, ninguno se ha presentado luego como testigo. Nunca podrán ... decir nada con el muñón de su lengua (*HaH*, p. 202).

Se trata una fábula sobre la castración poética: los poetas que cedieron y se sometieron al antojo del tirano perdieron para siempre su poder como portadores de la verdad, como los que traen el fuego; en realidad, su poder creativo. Se trata de una fábula a la que ya había recurrido el propio Mandelstam: en *La cuarta prosa* (1929-1930), utiliza la metáfora de los «sacerdotes de [la] tribu» que aparecen ante él armados con el cuchillo de la circuncisión/castración para representar al aparato burocrático-literario con sus poderes de mando y prohibición.²⁰ Stalin y su aparato castraron a una generación de poetas, a la cual privaron no solo de su capacidad generativa, sino también de la capacidad de testimonio histórico, y, por lo tanto, de su poder político. Mediante las heridas que infligió, Stalin se aseguró realmente de que no se pudiera renegar de él ni siquiera después de su muerte; de este modo pretendía garantizarse una engañosa inmortalidad.

Nadieżhda Mandelstam insiste en que la contienda entre artista y déspota es una lucha por el poder, una lucha en la cual —de modo sorprendente— el artista empieza con una ventaja intrínseca. Esta paradoja ya es detectable en la anécdota que recupera de Pasternak, en la cual la cuestión de quién sobrevivirá a quién y la de qué versión o representación —de quién y hecha por quién— será capaz de prevalecer están entrelazadas. En el siguiente pasaje de *Contra toda esperanza* el tema del poder aparece de modo manifiesto:

«Poesía es poder», le dijo una vez [Mandelstam] a Ajmátova en Voronezh, y ella inclinó la cabeza con su cuello delgado. Desterrados, enfermos, en la miseria y acosados, seguirían sin renunciar a su poder. [Mandelstam] se comportaba como un hombre consciente de su poder, y esto no hacía más que provocar a quienes querían destruirlo. Para ellos el poder se expresaba en armas, en organismos de represión, en la distribución de todo —incluida la fama— por medio de cupones de racionamiento, en la posibilidad de encargar su retrato a cualquier artista que escogieran. Pero [Mandelstam] sostenía tenazmente que, si mataban a la gente por la poesía, tenía que ser porque respetaban y temían la poesía; dicho de otro modo, que también la poesía era un poder en el país (p. 170).

Todos los temas que he tocado están presentes en este pasaje: el poeta modesto, perseguido, similar a Jesucristo, que es sin embargo un personaje de misterioso poder; la cuestión de la fama o la reputación y de quién es un auténtico autor; la cuestión de quién controla las representaciones; y, finalmente, la rivalidad por el poder entre el poeta y el déspota.

«En este país —escribe Nadiezhda Mandelstam—, toda la poesía auténtica es escandalosa» (*HaH*, p. 92). Es escandalosa porque afrenta al poder, porque lo impugna. Ahora bien, ¿por qué la poesía es una afrenta al poder? Dan una pista dos provocadoras declaraciones de Osip Mandelstam, realizadas en tiempos anteriores y menos sometidos a amenazas:

Las diferencias sociales y los antagonismos de clase palidecen ante la nueva división de la gente entre amigos y enemigos de la palabra: literalmente, ovejas y cabras. Percibo casi físicamente un sucio aliento de cabra que emana de los enemigos de la palabra («The Word and Culture» [«La palabra y la cultura», 1921], en *P&L*, p. 113).

Divido toda la literatura mundial entre obras autorizadas y no autorizadas. Las primeras son todas basura; las segundas, aire robado. Quiero escupirle a la cara a cualquier escritor que primero obtiene permiso y luego escribe («Fourth Prose» [«Cuarta prosa», 1929-1930], en *P&L*, p. 316).

Si bien declaraciones como estas hablan en nombre de «la palabra», en realidad no son por sí mismas «la palabra» en ningún sentido real. Pertenecen, por el contrario, a la polémica de la rivalidad, y especialmente a

la rivalidad entre escritor y censor. Son movimientos de reacción cuyo carácter provocador consiste en proclamar una dicotomía completamente distinta de la dicotomía abrumadora en cuyos términos se censuró la palabra. El Estado proclamaba una distinción entre literatura progresista y literatura reaccionaria, y autorizaba la primera (proclamando con el mismo acto el poder de su propia autoría *secundaria*) y negaba la segunda; en la categoría de lo no autorizado, incluía la Palabra salvadora que Mandelstam, como poeta, pasó la vida esperando. La respuesta de Mandelstam es invertir las categorías autorizado/no autorizado, reivindicando la segunda como el polo positivo, y luego negar la primacía de la distinción progresista/reaccionario afirmando (heréticamente) que «las diferencias sociales y los antagonismos de clase» no son fundamentales.

De este modo, de manera deliberada y provocadora, Mandelstam arriesga más (en un momento de la historia soviética, hay que reconocerlo, en que dicho paso no comportaba la pena máxima). Mientras que en la primera confrontación entre poeta y Estado la cuestión es simplemente la libertad de confusión, lo que está en juego ahora pasa a ser la verdad del marxismo. Se proclama una lealtad alternativa, un patriotismo alternativo, y todos los que no se prestan al nuevo orden son relegados a la oscuridad («cabras», «escupirle a la cara»). El propio Mandelstam, o por lo menos el Mandelstam de Nadiezhda, había reconocido la *locura* del patriotismo,²¹ y en otros contextos reconocía el poder del Estado para empujar a la paranoia a sus ciudadanos (*HaH*, pp. 33-34), pero no hay ningún indicio de que Mandelstam reconozca la espiral de locura ahora, cuando las reacciones del Estado lo impulsan a la rivalidad megalómana. Esta rivalidad y esta megalomanía se exponen detallada y claramente:

No hay nada más hambriento que el Estado contemporáneo, y un Estado hambriento es más aterrador que un hombre hambriento. Mostrar compasión por el Estado que niega la palabra será la

obligación social y la hazaña heroica del poeta contemporáneo («The Word and Culture» [«La palabra y la cultura», 1921], en *P&L*, p. 115).

Compasión por el Estado: heroico tal vez, por parte del poeta; al Estado, sin embargo, difícilmente puede sonarle a otra cosa que a arrogancia.

Osip Mandelstam, dice Nadiezhda, pese a ser «castrado» y luego asesinado, ha renacido en la plenitud de su poder, mientras que su perseguidor y asesino ha sido relegado a la oscuridad. Ahora bien, ¿cómo sobrevivió el pequeño Osip al gran Iósiv (los nombres tienen la misma raíz) cuando, según el propio relato de Nadiezhda, tantos de sus colegas quedaron despojados para siempre de su poder al escribir por encargo? La respuesta es la siguiente: no estando allí, no siendo él mismo, estando fuera de sí cuando el cuchillo asestaba el golpe. ¿Quién empuñaba el cuchillo castrador? En todos los casos, insiste Nadiezhda, era el propio poeta. La sentencia contra el poeta fue diabólica, extraordinaria incluso en los largos anales de la censura: tomar el instrumento de la amenaza edípica y castrarse utilizándolo para escribir, sobre su propio cuerpo —*corpus*, obra—, las palabras del mandato del padre.

La alegoría de Nadiezhda confirma de este modo que, si el poema de Mandelstam trata de algo, trata de *no* empuñar el instrumento, de todo lo que supondría tomar el instrumento de la representación obediente (la representación como repetición), de todo lo que supondría hablar el lenguaje del padre como el del padre.²² El propio acto (el acto de autocastración) no está presente. Está en algún lugar en el centro del poema, el poema gira a su alrededor, pero solo del modo en que una pintura gira alrededor del punto de fuga de la perspectiva: está ausente, no está representado. El logro de Mandelstam, alcanzado por medio de lo que yo llamo «alienación» y su mujer llamaba «locura», es desesperado: idear el cuerpo de una Oda sin habitar realmente en él. En la partida de ajedrez que

Stalin jugó no solo con Mandelstam sino con todos los maestros de la palabra a quienes correspondería pronunciar la última palabra sobre él y su época —una partida en la cual Stalin buscó astutamente adelantarse al veredicto exigiéndoles las mejores palabras definitivas en aquel mismo momento—, podemos pensar que Mandelstam, en su propia oda, jugaba para quedar en tablas. No unas tablas en pie de igualdad (eso sería una provocación excesiva), ni siquiera unas tablas *buscadas* activamente: más bien unas de esas tablas técnicas a las que a veces puede *llegar inadvertidamente* un jugador más débil sin que parezca que se las *impone disimuladamente* a su oponente, con lo cual sale en posesión de un afortunado medio punto, superado pero no deshonorado.

Censura y polémica: Solzhenitsin

ESCRITOR Y CENSOR

En la explicación que viene a continuación de las escaramuzas entre Alexandr Solzhenitsin y los poderes del Estado soviético durante los años anteriores a la partida involuntaria de Solzhenitsin de la Unión Soviética, acaecida en 1974, no trataré de reavivar cuestiones de la política literaria de la guerra fría, si bien la mayoría de los escritores, críticos, historiadores y comentaristas que figuran en la explicación se colocaron, o se hallaron colocados, a uno u otro lado de la divisoria de la guerra fría. Mi interés es más general: se refiere a la agresividad que suele generarse en cualquier ámbito dominado por la censura, y que en este caso se arremolinó alrededor de la figura de Solzhenitsin. Si bien no soy, por supuesto, imparcial entre los beligerantes —la burocracia literaria soviética, por una parte, y ciertos escritores soviéticos, por otra—, trato de trazar un rumbo entre lo que veo como una Escila y una Caribdis que me esperan: la Escila de denunciar o bien al bando de los censores o bien al bando de Solzhenitsin, o, de hecho, en nombre de la «inteligencia» contrapuesta a la «estupidez», a ambos bandos al mismo tiempo; y la Caribdis de denunciar la propia denuncia y la retórica del modo denunciatorio.

De nuestras peleas con los demás, dice Yeats, hacemos retórica. Resucito viejas peleas entre escritores y censores de la época soviética con el fin de indagar en la sospecha de que aquellos choques, primitivos por su fuerza y

vehementes por la pasión creciente de su retórica, rara vez expresaron lo que realmente los animaba. Siguiendo el ejemplo de René Girard, exploro una dinámica que siempre amenaza con apoderarse de las controversias sobre la censura, una dinámica desestructuradora de escalada en la cual los rivales, escritor y censor, se vuelven cada vez menos claramente distinguibles.

Lo que tomo de Girard no es el esquema antropológico que forma parte del núcleo de su proyecto, ni su psicología antifreudiana, sino el esbozo de una política del deseo. Específicamente, empleo la explicación de Girard sobre el deseo imitativo que lleva al conflicto marcado por la rivalidad y a la pérdida de diferencia no como una teoría que deba resultar confirmada o refutada por el estudio del caso de Solzhenitsin, sino como un marco heurístico en el cual describir la dinámica estructural —o, a la manera de Girard, la dinámica desestructuradora— de una secuencia de acontecimientos históricos centrados en Solzhenitsin.¹

Al describir al escritor y el censor como figuras a quienes las olas de la polémica llevan hacia la identidad o la condición de gemelos, implícitamente les otorgo una estatura equivalente. Por lo tanto, evito con alivio dos manidas imágenes del escritor bajo la censura: el gigante moral sometido al ataque de hordas de pigmeos morales y el indefenso inocente perseguido por un poderoso aparato estatal. Al abandonar los modelos de David y Goliat pongo en cuestión, en la práctica, que el conflicto edípico sea el marco natural en el cual hay que ver las luchas entre los escritores y el Estado. Lo hago principalmente porque el mito de Edipo da por hecho lo que Girard pone en tela de juicio: la primacía. Bajo los conflictos que se describen en este capítulo hay dos supuestos irreconciliables de orden político: por una parte, que el escritor ha nacido en el seno del Estado y en este aspecto no es distinto de cualquier otro ciudadano; por otra, que el

Estado es algo superpuesto a la comunidad humana desde la cual y en nombre de la cual habla el escritor. Se trata de supuestos referentes a la prioridad y, por consiguiente, a la legitimidad, los derechos y los orígenes de la ley. Dado que son supuestos rivales, también implican mitos fundacionales diferentes y traducen la lucha entre escritor y Estado en una lucha sobre el mito que debe imponerse. Al proclamar el mito del Estado como orden superior y hacer todo lo posible para imponerlo y lograr que se interiorice, al mismo tiempo que oculta los rastros de sus operaciones y por lo general controla los términos del discurso, el Estado-padre reivindica ya un derecho previo a establecer las reglas, a dictar la ley. El desafío que un Tolstói o un Solzhenitsin optan por plantearle al Estado, por otra parte, es el siguiente: ¿quién habla realmente en nombre del pueblo y quién es el que lo pretende?; una pregunta formulada en términos de representación, no de prioridad.

Los mitos en pugna, padre-hijo y hermano-hermano, *son impenetrables*. Por lo tanto, hay un innegable componente de voluntarismo en mi recurso al modelo antiedípico girardiano, como lo hay, de hecho, en mi formulación del conflicto entre modelos como conflicto entre rivales iguales. En este aspecto, no estoy en una posición más sostenible que la de Girard cuando interpreta la elevación a la centralidad de la historia de Edipo como una estrategia por parte de Freud para ocultar sus propias rivalidades profesionales, interpretación que implícitamente formula (u oculta) el propio ataque de Girard contra Freud no como edípico (freudiano) sino como caracterizado por la rivalidad (girardiano). No es más sostenible, pero tampoco menos.²

FUENTES

El ámbito que describo es la URSS en el período de 1956 a 1974, que en gran medida coincide con la carrera de escritor de Alexandr Solzhenitsin antes de que partiera al exilio. Muchas de mis fuentes adolecen de la debilidad inherente de estar contaminadas por la misma biliosidad que es uno de los objetos de mi examen. Me refiero particularmente a: 1) comentarios de intelectuales disidentes internos soviéticos, por naturaleza partidistas; 2) testimonios de las declaraciones de ideólogos del Partido y de administradores culturales burocráticos, según las citas de sus enemigos, y 3) las obras de soviólogos (por ejemplo, Swayze, Johnson, Rothberg, Spechler) y emigrados (por ejemplo, Etkind, Turchin, Glazov), todos ellos, en una u otra medida, involucrados en la rivalidad de la guerra fría o poseedores de motivaciones propias caracterizadas por la rivalidad.

El único modo de superar en alguna medida la parcialidad y los rencores de estas fuentes —o por lo menos de no dejarse dominar por ellos— es integrarlos en el ámbito del discurso que analizo, esto es, el discurso de la censura. Seguiré esta orientación cuando me sea posible.

En cuanto al lugar de Solzhenitsin en esta explicación, lo trato, por lo menos de entrada, como un polemista formidable y un luchador político. Que pudiera serlo y que al mismo tiempo fuera un gran novelista humanista ruso es, a todas luces, lo que les costó comprender a sus ofendidos ex colegas (en ocasiones tal vez de manera insincera). Lo acusaron de utilizarlos para sus propios fines. La verdad es, muy probablemente, que Solzhenitsin habría utilizado a cualquiera en lo que concebía como la causa superior de promover su propia visión de la historia rusa. La conclusión con la que habría que evitar conformarse adopta la forma siguiente: tal vez como persona Solzhenitsin sea antipático, traicionero y en muchos sentidos un loco, pero a fin de cuentas lo único que importa es su obra; la obra puede separarse del personaje. La obra, sostendría yo en cambio, incluye el

proyecto de comprender los posos inmorales —incluidas la antipatía, la traición y la locura— dejados en el carácter por el pasado estalinista, y de este modo sustituir una dialéctica de violencia por otra de curación.

LOS ANTECEDENTES IMPERIALES

La vigilancia y el control de la literatura en la Unión Soviética se basó en ciertos precedentes zaristas y heredó ciertas estructuras zaristas, que vale la pena explicar sucintamente. La vigilancia zarista se remonta a la creación por parte de Alejandro I de una policía secreta destinada a informar sobre las actividades de opositores políticos, interceptar el correo, supervisar la emisión de pasaportes y dirigir la censura de la prensa y el teatro. Sin embargo, la institucionalización y burocratización de la vigilancia corresponden al segundo cuarto del siglo XIX y al reinado de Nicolás I, quien, en respuesta al alzamiento decembrista de 1825 y a las revoluciones europeas de 1830, creó un organismo —la Tercera Sección de la Cancillería Imperial— que respondería directamente ante él y se encargaría, entre otras cosas, de «[suministrar] información referente a todos los acontecimientos sin excepción».³

Si bien no llevaba a cabo una actividad de censura diaria, la Tercera Sección realizó un seguimiento rutinario de los censores del Ministerio del Interior hasta que, como parte de la represión posterior a 1848, Nicolás creó un organismo especial para esa tarea. A medida que Nicolás se fue sintiendo cada vez más amenazado, se produjo un proceso de burocratización que se fue multiplicando, en el cual unos censores controlaban a otros, las decisiones se tomaban cada vez más en secreto y la paranoia —suscitada por la paranoia del Estado— se extendía por el país. En su diario, el censor Alexandr Nikitenko escribió: «El terror atenazaba a

cualquiera que pensara o escribiera. Las denuncias secretas y el espionaje complicaban aún más la situación. La gente empezó a temer por cada día de su existencia».⁴

Muchas de las medidas características de la censura soviética y muchas de las respuestas de los escritores a esas medidas tienen su prefiguración en la época zarista. En 1836, por ejemplo, en la primera de sus «cartas filosóficas», Piotr Yákovlevich Chaadáiev afirma que Rusia carece del rasgo más básico de un gran Estado europeo: una historia. Su carta causó un escándalo: por recomendación de la Tercera Sección, se declaró que Chaadáiev tenía perturbadas las facultades mentales y se lo puso bajo una vigilancia que equivalía a un arresto domiciliario. «El pueblo ruso ha comprendido de inmediato que semejante artículo no podía haberlo escrito un compatriota ... que estuviera en pleno uso de sus facultades mentales», escribió el director de la Tercera Sección.⁵ De este modo quedó establecida la práctica de tachar de locos a los escritores que ofendían.

Otro ejemplo. A partir de Belinski y Chernishevski, los escritores empezaron a eludir al censor disfrazando los comentarios políticos de crítica literaria. De repente, la tarea del censor adquirió un cariz extremadamente dificultoso: a una obra que hubiera superado el examen, o incluso a un clásico, se le podía dar (o, en opinión del censor, endosar) una nueva interpretación que fuera crítica con el régimen. Había que extender el control a la crítica literaria; había que instituir una censura que no solo afectara a los textos, sino también a las interpretaciones.

Con todo, el reinado de Nicolás I fue en algunos aspectos una época de florecimiento de la literatura rusa. La Tercera Sección no era simplemente una fuerza de la ignorancia.⁶ Las acciones que emprendió contra escritores y editores se limitaron por lo general a reprimendas, multas o períodos de exilio. Incluso el trato dispensado a Chaadáiev puede considerarse un modo

de evitar medidas más extremas. Sin embargo, la censura sí cumplió su objetivo más general de crear una división entre literatura y filosofía, por un lado, y política, por el otro. Con ello fomentó la inseguridad y el distanciamiento en el seno de la intelectualidad, al mismo tiempo que estimulaba lo que Sidney Monas denomina literatura de «valores no instrumentales»: ternura, capacidad de amar, compasión... de hecho, la literatura de la escuela de Turguéniev.⁷

La exigencia planteada a la palabra impresa por los sucesores imperiales de Nicolás siguió siendo, en líneas generales, que debía promover los objetivos del régimen y preservar los principios sociales y religiosos. Alejandro II comenzó su reinado relajando la censura. Se abolió la censura previa a la publicación en el caso de los libros completos (aunque no en el de las revistas «gruesas», en las cuales solían aparecer primero las novelas). Se pudo requerir a los censores que motivaran sus prohibiciones, lo cual constituyó una innovación crucial. Esto llevó con frecuencia al escarnio público dirigido a los censores. Sin embargo, Alejandro II abandonó toda nueva liberalización tras el atentado contra su vida que tuvo lugar en 1866. Los sucesivos ministros del Interior dieron a los censores instrucciones cada vez más rigurosas, la más significativa de las cuales fue que no tenían que limitar el examen a las palabras que había en la página, sino ver más allá de ellas la «opinión dominante» o la «tendencia» del conjunto. Este concepto permitió a los censores definir la intención de un autor sobre la base del supuesto efecto de su obra en un supuesto lector. En la práctica, se daba por sentado que el escritor tenía la peor intención posible: David Balmuth califica con acierto la elevación de la tendencia por encima del detalle textual de «receta para la sospecha ... una fórmula para la arbitrariedad».⁸

Como el sistema parecía inamovible, por lo general escritores y editores cooperaban hasta el punto de permanecer dentro de los límites establecidos.

Sin embargo, había malestar y desprecio hacia el sistema.⁹ La colaboración conservaba un carácter meramente formal. La intelectualidad, incapaz de derrotar al sistema, respondía cerrando filas y haciendo valer su propio consenso. Nadie que apoyara el sistema tenía oportunidad alguna de que se lo aceptara como un intelectual. Tales personas, dice Monas, eran «socialmente desdeñadas, y de un modo semiorganizado se las hacía sentir como parias». (En esta imposición de un código de corrección a sus miembros, Monas detecta con perspicacia las raíces de la intolerancia y la inflexibilidad de una capa dirigente literaria soviética que heredó no solo las estructuras y prácticas de un sistema autocrático de censura, sino también los hábitos de pensamiento de una intelectualidad asediada.)¹⁰

Por su parte, los censores de a pie apartados de la intelectualidad no eran necesariamente, o no deseaban parecer, instrumentos de la reacción; de hecho, dice Balmuth, algunos «se consideraban compañeros silenciosos de los escritores y periodistas en la tarea de ilustrar al público ruso». El modo de actuación que preferían, más que el castigo, era la persuasión.

Los censores no eran ciegos ni tontos ... con frecuencia estaban tan bien preparados como los demás miembros de los círculos cultos para «leer entre líneas» ... La censura, pese a sus palabras a veces severas sobre los escritores, no consideraba que estuviera en guerra con los escritores ... Censores y escritores eran enemigos, pero unos enemigos que no se destruían mutuamente; simplemente se combatían, observando cuidadosamente las reglas de una guerra limitada.

Los escritores se hicieron «expertos en el uso del lenguaje elíptico, en la insinuación y la alusión, en el arte de no decir explícitamente lo que querían decir y de no querer decir exactamente lo que decían».¹¹ «Abundaban los modos alegóricos, el lenguaje esópico y las referencias implícitas. Un estilo difícil y complejo se convirtió en un símbolo de honor.»¹² En cuanto a los censores, tenían muchos motivos para evitar la confrontación, entre ellos la consideración maquiavélica de que el mejor modo de seguir la pista de las

ideas subversivas era permitir que se expresaran de forma limitada. Por lo tanto, se permitió que existieran los órganos del radicalismo «legal» y el liberalismo «legal» y que expresaran críticas con sordina al gobierno.

Los períodos de equilibrio precario en los cuales las autoridades se abstienen de utilizar toda la fuerza de la ley siempre que los escritores actúen dentro de unos límites tácitos no son en absoluto raros en los anales de la censura: el arreglo hostil y lleno de resentimiento alcanzado en Rusia es, por ejemplo, sorprendentemente similar al descrito por Annabel Patterson en el caso de la Inglaterra de los Tudor y los Estuardo.¹³

LA CENSURA SOVIÉTICA

El aparato de censura zarista fue liquidado tras la revolución de 1905. Sin embargo, al cabo de menos de cinco años de acceder al poder, los dirigentes soviéticos ya lo habían resucitado bajo la forma de la Glavlit, la Administración Central para los Asuntos Literarios y la Edición.¹⁴ En su práctica cotidiana, tanto la censura imperial como la soviética fueron sumamente arbitrarias. Sin embargo, entre la arbitrariedad imperial y la soviética hubo diferencias notables. La justificación alegada para el control de la edición y la distribución en la Rusia prerrevolucionaria era esencialmente pragmática: había que detener de entrada la avalancha de doctrina subversiva extranjera, había que atajar su difusión en el seno de la sociedad rusa. No se requería ninguna teoría de lo censurable, sino simplemente la capacidad de olfatear el contagio. En particular, no se exigía ninguna teoría estética. Ninguna forma estética era intrínsecamente sospechosa: si se condenaba una obra, se la condenaba basándose en su contenido o su tendencia.

En la Unión Soviética la censura, en cambio, se apoyaba en un cuerpo de

teoría que, siguiera o no realmente a Marx, aseguraba ser marxista. Basándose en cierto esquema histórico evolucionista y en cierta sociología del conocimiento, esta teoría afirmaba que el conocimiento verdadero y objetivo de la realidad debía estar relacionado con una posición de clase particular, la del proletariado. La cuestión de si, incluso desde una posición proletaria, podía haber más de un camino al conocimiento la quitaron de en medio de un eficaz empujón ideólogos del Partido que seguían los pasos del veredicto de Lenin según el cual la libertad burguesa era solo una dependencia disfrazada, de que una literatura auténticamente libre estaría «abiertamente ligada al proletariado», sería una «literatura de Partido» que exhibiría *partiinnost*, una palabra que en sus orígenes significaba «partidismo», pero que bajo la influencia de Lenin pasó a significar «entusiasmo partidista». ¹⁵

La exigencia de *partiinnost* vino acompañada de la exigencia de *ideinnost* («conciencia ideológica») y *narodnost* («conciencia respecto al pueblo»). La exigencia de *narodnost* se empleaba para justificar la petición de que el arte no fuera ininteligible para las masas. Sin embargo, en la práctica, y dado que el Partido determinaba la ideología y también representaba al pueblo, la *partiinnost* engulló la *ideinnost* y la *narodnost*. Además, dado que, según la teoría marxista-leninista de la ideología, las ideas sirven a intereses de clase y son reflejo de estos, las ideas que divergían de las del Partido no podían sino servir a intereses «ajenos al proletariado» (Karl Radek, 1934). Las ideas cuyo origen era «ajeno» no podían, por lo tanto, servir a los intereses del proletariado: mediante una trampa lógica, se desacreditaron movimientos estéticos foráneos como el modernismo. ¹⁶

Así pues, en la época soviética la burocracia de control construida bajo los zares no solo se amplió a gran escala —en el momento en que la burocracia alcanzó su máxima envergadura, durante la década de 1960, una

nueva obra tenía que pasar el examen de no menos de doce comisiones distintas, editores con responsabilidades políticas y otros guardianes antes de poder salir a la luz—,¹⁷ sino que además recibió un nuevo respaldo teórico marxista-leninista. El resultado fue un sistema que, a ojos del novelista Vasili Axiónov, hizo que el antiguo pareciera «primitivo». «Lo que en Occidente se denomina censura soviética es ni más ni menos que el aire soviético que uno respira.»¹⁸ Sin embargo, cuando el Partido que definía la teoría estuvo bajo el dominio de Stalin, o incluso de personalidades que marcaban pauta como Jruschov o Brézhnev, las consecuencias cotidianas no eran más predecibles que bajo el imperio.

DESPUÉS DE STALIN

Prescripción

La mayoría de los sistemas de censura establecen, con mayor o menor claridad, unos límites que no deben transgredirse, y en este sentido son proscriptores. Sin embargo, la censura soviética poseía asimismo una poderosa tendencia preceptiva. La exigencia de que la literatura exhibiera *partiinost*, *ideinost* y *narodnost* fue objeto de numerosas elaboraciones; por ejemplo, la del comisario de Cultura Andréi Zhdánov en el Primer Congreso de Escritores de la Unión Soviética, celebrado en 1934: la literatura soviética tenía que ser «tendenciosa ... optimista, heroica, servir a la causa de la construcción socialista, y extraer sus héroes y heroínas de [entre] los hombres y mujeres trabajadores»; además, debía estar guiada por los métodos del realismo socialista, «en el cual la veracidad y la concreción histórica deben combinarse con el cambio ideológico y la reeducación de los trabajadores en el espíritu del socialismo». Se denunció el

meshchanstvo, mezquina preocupación por la vida y los sentimientos privados.¹⁹

Autocensura

Cuanto más detalladamente logra definir sus reglas un sistema de censura, y cuanto más rigurosa y visiblemente vigila las violaciones de las mismas, más fácil resulta de administrar. Una vez la censura se ha establecido como régimen de escritura y lectura, cabe esperar de los escritores que o bien se regulen a sí mismos o bien, rechazando las reglas, se coloquen fuera de la ley. La autorregulación por medio de lo que Isaak Bábel denominó «el género del silencio» o por medio de la práctica de escribir para el cajón del escritorio estuvo muy extendida en la URSS de Stalin, pero tenía venerables precedentes en Rusia.²⁰ Al final, el sistema se convirtió en algo autoimpuesto e invisible, al no hablar nadie abiertamente de él. Gayle Durham habla de una «zona gris» de actividades «que la ley no prohibía específicamente pero que de hecho [estaban] proscritas por las autoridades». Una de esas prohibiciones, de hecho, afectaba a la duplicación de manuscritos.²¹ Cuando lo que está prohibido viene definido a efectos prácticos por el deseo de la autoridad, y cuando los intentos de sacar a la luz ese deseo se consideran ataques a la autoridad, tal vez sea prudente que el escritor que no esté dispuesto a interiorizar el sistema —que es lo que el sistema desea por encima de todo— no solo escriba para el cajón del escritorio (o, en el caso de Solzhenitsin, para el bote de cristal enterrado en el jardín), sino que niegue que es escritor.²²

Crítica y autocrítica

Del mismo modo que el comunismo utópico esperaba el desvanecimiento progresivo del Estado, las autoridades soviéticas soñaban con una censura que se fuera desvaneciendo a medida que los escritores interiorizaran sus deseos. Ello explica la importancia que se daba a la díada *kritika-samokritika* —crítica y autocrítica— en la regulación de la literatura soviética. El escritor tenía que responder a la censura (en el doble sentido de acción del censor y reprobación) desde arriba aceptando la crítica y reconociendo el error de sus acciones. Como terapia para el *meshchantsvo*, la *samokritika* recuerda una forma de psicoterapia popular en la Francia del siglo XIX: remojar al paciente con agua fría hasta que confesaba su locura. «La locura como realidad [es decir, como dolencia real] desaparece cuando el paciente afirma la verdad y dice que está loco», comenta con sarcasmo Michel Foucault.²³

¿Qué suponía la *samokritika*? En 1957, Margarita Aliger hizo dos confesiones ante asambleas de la Unión de Escritores. En la segunda, dijo lo siguiente:

Ahora puedo, sin ninguna evasión ni reserva, sin ningún falso temor a perder mi sentido de valía personal, decir franca y firmemente a mis camaradas que es completamente cierto que cometí los errores de los cuales habla el camarada Jruschov. Los cometí, persistí en ellos, pero [ahora] los he entendido y admitido meditada y conscientemente ... Hablé de esto en una reunión parecida ... hace tres meses. Sin embargo, desde entonces ... he logrado comprender más profundamente las causas de esos errores ... Ahora debo ser mucho más exigente conmigo misma, liberarme de la tendencia al pensamiento abstracto, [corregir mis opiniones] más rigurosamente ... en resumen, hacer lo que el camarada Jruschov enseña y pide con insistencia en sus discursos.²⁴

El énfasis de esta confesión (una confesión satisfactoria después de una primera que no lo había sido, en la cual Aliger se había limitado a bajar la cabeza) recae en la negación explícita de cualquier reserva y en un compromiso espontáneo de reformar el yo. Cualquier retractación posterior, basada en la afirmación de que la confesión fue insincera porque se realizó

bajo coacción, queda de antemano privada de fuerza por el hecho de que la confesión aborda inequívocamente la cuestión de su propia sinceridad.

Aliger realizó su confesión durante el recrudecimiento de la represión que se produjo tras la revuelta de 1956 en Hungría. En la *samokritika* de la fase de «congelación» de la desestalinización de 1963, en cambio, observamos, detrás de la cansina combinación de frases codificadas, gestos distintos hacia el bastón de mando de la autoridad que dicta los términos de la *kritika*, y de este modo, implícitamente, hacia la naturaleza polémica de las sesiones de *samokritika*. Cito parte de las confesiones de los dos (entonces) jóvenes escritores Vasili Axiónov y Andréi Voznesenski.

Axiónov: En [la] sesión plenaria [de la Unión de Escritores] hubo duras críticas a la conducta incorrecta y la irreflexión de Evtushenko, Voznesenski y yo. Creo que estas críticas eran correctas ... He de pensar sobre muchas cosas y he de estudiar muchísimo. Debo aprender sobre los distintos aspectos de la vida del pueblo, debo superar la parcialidad de mis observaciones ... profundizar más en las ideas rectoras de nuestros tiempos y expresarlas lo mejor que pueda en mi trabajo. Por supuesto, ello es difícil, pero es en ello donde uno encuentra la dicha de la creatividad.

Voznesenski: Me han dicho que no debo olvidar las duras y severas palabras de Nikita Serguéievich [Jruschov]. Nunca las olvidaré. No olvidaré ni esas severas palabras ni el consejo que me dirigió Nikita Serguéievich. Dijo: «Trabaja». Esta palabra es para mí un programa. Trabajaré, ya estoy trabajando, estoy pensando mucho, he entendido mucho de ... lo que se ha dicho. Entiendo mi enorme responsabilidad ante el pueblo, ante la época, ante el Partido Comunista. Para mí, entender esto es valiosísimo. Ya no me estoy justificando; simplemente quiero decir: ahora, lo principal para mí es trabajar, trabajar y trabajar, y este trabajo mostrará cuál es mi actitud hacia el país y hacia el comunismo, mostrará mi carácter.²⁵

Aquí encontramos, junto al énfasis (estudiado) en el carácter paternal de la *kritika*, un énfasis poderoso aunque cortés en la condición inacabada y tal vez incluso vacilante de la *samokritika*: se ha aceptado la crítica, dicen ambos escritores, pero con un espíritu adecuadamente crítico, y por lo tanto tal vez de manera selectiva, con reservas. Además, parecen decir entre

líneas: lo que decimos es solo provisional; no puede predecirse todavía adónde nos llevará finalmente nuestra *samokritika*.

Estos ejemplos de *samokritika* ilustran una cuestión general: mientras que en su fase altamente represiva, hasta 1956, la censura soviética había sido capaz de censurar la referencia a su propia actividad, los primeros contornos que empezaron a surgir —o cuya salida a la luz se forzó— cuando se relajó el rigor del sistema fueron los contornos del propio sistema: a un lado la autoridad y al otro el sujeto, que no era lo bastante fuerte para resistir de verdad, pero que sin embargo planteaba, por más velados que fueran los términos, una reivindicación de independencia.

Disidencia permitida

El deseo de la censura de incluir su propia actividad entre las cosas que hacía desaparecer (uno de los libros más celosamente guardados de la Unión Soviética era el llamado Talmud, el índice de temas, nombres, hechos... prohibidos por la Glavlit)²⁶ ayuda mucho a explicar la *disidencia permitida* en la Unión Soviética. En su estudio de este fenómeno paradójico, Dina Spechler se centra en la revista literaria *Novi Mir* en el período que va de la muerte de Stalin, en 1953, a 1970, y examina en detalle las relaciones entre las opiniones disidentes que publicó y las tortuosidades de la vida política soviética.²⁷ Dado que fue *Novi Mir* la que publicó en 1962 la primera novela de Solzhenitsin, *Un día en la vida de Iván Denisovich* —lo hizo tras un proceso intensivo de consultas que llegó hasta el despacho de Jruschov—,²⁸ será de utilidad seguir con cierto detalle el análisis de Spechler.

Las páginas de *Novi Mir*, según la explicación de Spechler, proporcionaron un terreno de pruebas para las mutaciones ideológicas de la

década de 1960. El uso por parte de las autoridades de una revista literaria para tales propósitos no era tan extraño como puede parecer de entrada. Como he señalado, la práctica de insertar la crítica social en el comentario literario —una práctica propiciada por la censura— tenía una larga historia en Rusia. Además, el conjunto de la cultura soviética hacía hincapié en la relación entre lo sociopolítico y lo estético.

Jruschov, en opinión de Spechler, era un «reformador ambicioso» que, al encontrarse con la persistente oposición del Partido y la burocracia, usó *Novi Mir* como vehículo para «exponer y poner de relieve problemas y revelar hechos que demostraban ... la necesidad de los cambios que proponía». En su lucha contra el Partido y la burocracia, Jruschov reconocía la importancia de conseguir el apoyo de los intelectuales «humanistas morales» y los «revisionistas históricos» (es decir, antiestalinistas). El partido y la burocracia, por su parte, estaban dispuestos a creer que *Novi Mir* constituía una cómoda válvula de escape para las quejas de los intelectuales, una válvula de escape más fácil de controlar que la prensa clandestina. Además, debido al recelo generalizado de la clase obrera y el campesinado hacia los intelectuales, estaban seguros de que ningún agrupamiento que se formara alrededor de *Novi Mir* representaría desafío político alguno.²⁹

En cuanto a *Novi Mir*, sus editores seguían «una estrategia cuidadosamente calculada de contención, flexibilidad y evitación de provocaciones gratuitas». Alexandr Tvardovski, el redactor jefe, nunca instó abiertamente a la eliminación de la censura literaria (aunque sí hizo esa petición en reuniones privadas). Siguiendo el precedente contemporizador del siglo XIX, *Novi Mir* impuso restricciones internas a lo que publicaba.

Por más intensa que fuera la aversión que [los editores] sentían hacia los criterios zhdanovistas

... tenían firmemente presentes estos criterios. Alentaban la crítica a los mismos y su violación pero solo hasta cierto punto. Cuando los colaboradores sobrepasaban aquel punto ... los editores se convertían en censores y rechazaban ... manuscritos ... o exigían revisiones.

Los editores también «regulaban la cantidad y la audacia de los materiales disidentes que publicaban» en respuesta a las variaciones del clima político (pp. 253-257).

Para los dirigentes soviéticos, como demostrarían los acontecimientos que rodearon la publicación de *Iván Denisovich*, la medida en que debía permitirse la disidencia no se decidía por principios, sino sobre la base de que en el momento de que se tratara los beneficios fueran mayores que los costes. En 1954, 1957, 1958 y 1963, cuando los costes parecían superar los beneficios, se puso freno a *Novi Mir*. Pero en 1969, según sugiere Spechler, la táctica de tensar y aflojar las riendas de la revista ya no era efectiva como señal para regular el nivel de disidencia pública. En aquel entonces ya se había desarrollado una contracultura, «una cultura disidente», por lo menos entre los jóvenes de las ciudades importantes, de cuyo «nihilismo» cada vez más se consideraba culpable a *Novi Mir*. Además, las críticas al estalinismo en las páginas de la revista habían empezado a amenazar a personas que ocupaban cargos y tenían un pasado estalinista. Dado que las actuaciones políticas de Brézhnev, a diferencia de las de Jruschov, no incluían la presión pública sobre las camarillas que ejercían el poder en el seno de la capa dirigente —contra las cuales Brézhnev no tenía nada—, había pocos motivos para conservar la revista. Por consiguiente, se obligó a dimitir a Tvardovski y se silenció *Novi Mir* (pp. 258-263).

No es exagerado culpar a *Novi Mir*, por lo menos en parte, del desarrollo del «nihilismo» entre la juventud soviética. Bajo un régimen de censura, los textos censurados se leen con extraordinaria atención. El censor puede cortar lo que quiera, pero todo texto tiene un contexto: la ausencia de lo

censurado permanece no solo como una cicatriz en el contexto sino como una señal del deseo del censor, fácilmente reconocida por el ojo obsesionado por ver lo que quiere ver.

En los arreglos entre autoridades y escritores (y aquí incluyo a Tvardovski entre los escritores) hay siempre cierto grado de falsedad. A menos que sus condiciones se acepten de modo entusiasta, los acuerdos nunca pueden contemplar las intenciones. Los contratos, a diferencia de las novelas, no tienen ninguna «tendencia» tácita. La presencia de lo que no está «en» el texto siempre puede negarse; la letra del acuerdo puede seguirse al mismo tiempo que se vulnera su espíritu. Lo que se acordó en el caso de *Novi Mir* no se acordó precisamente con entusiasmo: una libertad limitada para actuar a cambio de la aceptación de que los límites de dicha libertad debían ser tácitos, es decir, que las autoridades no tenían que definir esos límites y que se haría desaparecer la cuestión de cuáles debían ser, o, lo que es lo mismo, que desde el punto de vista del público los límites tenían que ser invisibles. (Tvardovski siguió las reglas del juego al no sacar a la luz el asunto de la censura.)

Según la explicación de Spechler, en la contienda entre *Novi Mir* y el Partido la iniciativa correspondió siempre al segundo, y por lo tanto el destino de *Novi Mir* estuvo siempre sometido a los caprichos de la política. Sin embargo, hay otro modo de contemplar el asunto. Dado que las sanciones a las que se enfrentaban escritores y editores ya no eran draconianas, *Novi Mir* optó por jugar a un juego de mostrar y ocultar lo que quería decir en el cual, aunque solo fuera porque dominaba las aptitudes necesarias, llevó la iniciativa. Las autoridades estuvieron siempre condenadas a desempeñar un papel consistente en reaccionar, y recurrir en última instancia a la fuerza. La llamada «cultura disidente», de cuyo

crecimiento eran en buena parte responsables revistas como *Novi Mir*, se convertiría con el tiempo en un factor político a tener en cuenta.

Transgresión y ley

El trato legal dispensado a los escritores que cometían infracciones revela una elocuente preocupación por parte del Estado soviético ante la posibilidad de que los juicios se llevaran a cabo como si se tratara de luchas entre iguales. En el juicio a Joseph Brodsky, en 1964, la principal acusación fue que, como no tenía empleo fijo, Brodsky era un parásito social (el cartel colocado en el exterior de la sala el día de la vista ya decía: «Vista del parásito Brodsky»). Una segunda acusación era que había escrito poesía antisoviética. Sin embargo, en la vista la jueza se negó a permitir que el abogado de Brodsky sometiera a prueba la segunda acusación citando los poemas pertinentes, y de este modo silenció los textos infractores incluso en el ámbito de la acción judicial contra ellos. Tampoco aceptó la respuesta de Brodsky, «Escribo poesía», a la pregunta «¿En qué trabaja usted?». ³⁰

El hecho de no permitir que los disidentes se defendieran de las acusaciones en un plano de igualdad fue un rasgo común de los juicios de las décadas de 1960 y 1970. A los abogados de la defensa, afirma Frederick Barghoorn, se los presionaba para que se pusieran «prácticamente en connivencia con la acusación» en el proyecto de «reeducar» al demandado. Solo se consideraba que se habían cumplido los objetivos del juicio si el acusado admitía su culpabilidad y expresaba arrepentimiento. «Las autoridades ve[ía]n con muy malos ojos una refutación enérgica de las acusaciones.» ³¹ Un oficial del KGB advirtió a Pavel Litvínov que si hacía públicas sus transcripciones de juicios a disidentes él mismo sería sometido a juicio, aun cuando realizar dichas transcripciones era técnicamente legal.

En otros procesos se declaró legalmente irresponsables a los acusados y se decretó su internamiento en hospitales psiquiátricos.

Contraautoridad

Poco después del discurso secreto ante el XX Congreso del Partido en el que Jruschov hizo públicos algunos de los crímenes de Stalin, Alexandr Fadéiev, ex secretario general de la Unión de Escritores, se suicidó. Fadéiev había comentado en cierta ocasión: «Temo a dos personas: a mi madre y a Stalin. [Los] temo... y [los] amo».³² Durante la era de Stalin se fomentó con diligencia una mezcla de miedo y amor hacia un personaje que las palabras de Fadéiev señalan metonímicamente como padre.

Detenido como paso previo a su deportación en 1974, Solzhenitsin hizo una breve declaración: «No participaré ni en vuestra investigación ni en vuestro juicio».³³ Al hablar con la autoridad consciente del ganador de un premio Nobel y rechazar la jurisdicción de los tribunales soviéticos, en la práctica Solzhenitsin negó a la ley soviética cualquier base que no fuera la fuerza y redujo al Estado de la condición simbólica de padre a la de rival.

Puede decirse que entre los polos representados por Fadéiev y Solzhenitsin había pasado una época. La estrategia de los disidentes de la década de 1960, consistente en hacer oír su voz desafiando a la autoridad en el espacio protegido de los tribunales de justicia, quedó sencillamente arrumbada por Solzhenitsin. Al identificar la ley con el censor y negarse a jugar al juego de ambos, en cierto sentido Solzhenitsin está más cerca del espíritu absolutista del estalinismo de lo que lo estaban los disidentes, con su fe en la idea de un juicio justo y por lo tanto en la propia idea de imparcialidad o justicia. Ya consideremos como su modelo/rival al zar, ya al Tolstói tardío (cuya condición de hombre más famoso de Rusia lo hacía

rival del zar), Solzhenitsin revela unas inclinaciones tan cargadas de rivalidad como autoritarias.³⁴

EL LENGUAJE SOVIÉTICO

Refiriéndose a las purgas de la década de 1930, Isaac Deutscher escribe lo siguiente: «La mentira de los procesos de Moscú fue tan enorme, tan fabulosa y tan omnipresente que resultó prácticamente irrefutable. Tenía un carácter tan inamovible, tan persistente y tan poderoso como la propia realidad».³⁵ Las falsificaciones exhibidas en los juicios fueron tan completas, tan monolíticas, que, literalmente, se creó una nueva verdad. Sin embargo, más allá de la pesadilla de la reconstrucción de la historia aquí mostrada está la pesadilla de la reconstrucción del propio pensamiento mediante la reconstitución del lenguaje. Esto es lo que hay detrás de la fábula de George Orwell referente a una neolengua cuyo propósito es «hacer ... imposible todo crimen de pensamiento, porque no habrá palabras con que expresarlo».³⁶

Se han satirizado a menudo las extravagancias del lenguaje que se desarrolló bajo Stalin. Forma parte de la naturaleza de la sátira el hecho de ofrecer una visión desde fuera, no desde dentro. En el caso de la neolengua estalinista no podía haber visión desde dentro, ya que el lenguaje no preveía la introspección crítica. Así, los análisis morales importantes que poseemos proceden de personas que estaban en el interior de la Rusia soviética pero fuera del lenguaje soviético. Tal posición estaba más generalizada de lo que podría pensarse. Yuri Glazov describe un «bilingüismo conductual» en el cual el ciudadano soviético hablaba en público con absoluto conformismo, pero expresaba en privado puntos de vista radicalmente opuestos. Glazov sugiere que, lejos de considerar la supervivencia de la oposición en la esfera

privada como una terca reliquia del pensamiento burgués que había que aplastar, el Estado soviético estimulaba esta duplicidad impotente y «esquizoide». El alma incapaz de sobrevivir en la URSS no era el alma esquizoide —Dmitri Shostakóvich es un buen ejemplo de un alma que sobrevivió escindiéndose—, sino el alma que no podía aceptar la alternativa de bilingüismo o muerte: el poeta Zhivago de Pasternak.³⁷

Valentin Turchin confirma este «bilingüismo» cuando escribe acerca del doble sentido en el cual se empleaban ciertas palabras socialmente cruciales: un sentido «teórico» oficial y un sentido «práctico» de significado completamente opuesto pero que reflejaba con más precisión la realidad.³⁸ Por norma, el ciudadano soviético se hacía experto en leer entre líneas el sentido «práctico».³⁹

Es en el contexto de este doble pensamiento omnipresente, en una sociedad en la cual no solo las informaciones públicas sino la propia historia se dictaban desde arriba, donde debemos contemplar el enfrentamiento planteado por Solzhenitsin, en su discurso de aceptación del Nobel, entre el lenguaje soviético y el lenguaje del escritor individual:

El acto sencillo de un hombre valiente común es no participar en las mentiras ... Pero los escritores y los artistas tienen la posibilidad de hacer mucho más: ¡*derrotar la mentira*! La razón de ello es que, en la lucha contra las mentiras, ¡el arte siempre ha triunfado y siempre triunfará! ... Las mentiras pueden imponerse a muchas cosas de este mundo, pero nunca al arte.⁴⁰

DENUNCIA: IMITACIÓN Y ESCALADA

El derrumbamiento de las distinciones

A. Kemp-Welch describe como sigue la clase de argumentación practicada por los ideólogos soviéticos del período de Stalin:

Su metodología era de una ortodoxia dogmática, entresacada de una lectura superficial de los «clásicos»: Marx, Engels, Lenin y Stalin ... La propia discusión se reducía a la yuxtaposición elemental de extremos opuestos, con la abolición de distinciones o posiciones intermedias. Tales características hicieron de ellos los creadores y, al mismo tiempo, los portadores del orden intelectual estalinista.⁴¹

Este pasaje, de estilo polémico, denuncia un estilo polémico de denuncia, y sirve para alertarnos de la continuidad de una pauta de argumentación toscamente agresiva en la generación posterior a Stalin, una pauta que no solo se daba entre los herederos del orden intelectual de Stalin, sino también en el otro bando. Tampoco era privativa de los partidarios de la guerra fría. Para algunos ciudadanos de la Rusia de Brézhnev, «tanto aplicado a un par de calcetines como a un nuevo ballet, el adjetivo “soviético” [se convirtió] en un peyorativo despectivo. Les repugna[ba] incluso “sov” (por usar la forma abreviada de moda)».⁴² En el prefacio de los recuerdos de Efim Etkind sobre su expulsión del puesto que tenía en la universidad, el traductor de Etkind sugiere que el episodio debería concebirse como una lucha entre la *intelligentnost* de Etkind —«una combinación de educación, decencia, buen gusto, amor por las ideas y el lenguaje, sentido del deber hacia los valores morales y culturales»— y el *jamstvo* —«una especie de filisteísmo agresivo»— de sus adversarios burocráticoacadémicos.⁴³

En cuanto a «la abolición de distinciones o posiciones intermedias» en el pensamiento de las autoridades soviéticas, apenas hacen falta testimonios. «Un arma habitual del arsenal estalinista de injurias e intimidaciones» contra los escritores, escribe Rothberg, era considerarlos sistemáticamente responsables del modo en que usaban su obra los «enemigos del Estado». En los procesos a los disidentes, escribe Marshall Shatz, se daba expresión a un «patriotismo obsesivo, rayano en la xenofobia, que trata[ba] de tachar de agente de los enemigos extranjeros a cualquier crítico del gobierno soviético o de la situación soviética».⁴⁴

Estos comentarios tienen su propio propósito polémico y su propio tono estridente, como si Rothberg y Shatz se hubieran visto arrastrados a imitar el estilo de denuncia al cual se oponen. (De hecho, ¿escapa a esas fuerzas el presente texto?)

La escalada de la denuncia y los insultos

Hay cierto lenguaje de ultraje y vituperio que corresponde a niveles de escalada en los cuales ya no es posible el debate. Los anales de la censura soviética están repletos de ese lenguaje. Tras la concesión del premio Nobel de 1958 a Borís Pasternak, principalmente por su novela *El doctor Zhivago*, V. Semichastni, primer secretario del Komsomol, comparó al autor con «[un cerdo] que ha ensuciado el lugar donde comía y ha cubierto de inmundicia a aquellos gracias a cuyo trabajo vive y respira». Tras leer *El doctor Zhivago*, el escritor K.L. Zelinski explicó: «Me sentí como si, literalmente, me hubieran escupido. Toda mi vida me pareció ultrajada».⁴⁵

Las imágenes de excreción y expectoración (en las cuales hay muy probablemente un elemento de agresión desplazada) son también características de las conocidas declaraciones de Jruschov sobre la exposición de nueva pintura que vio en Moscú en 1962. Era como si «un niño hubiera hecho sus necesidades en el lienzo —dijo— y luego lo hubiera esparcido todo con las manos». «No gastaremos ni un cópec en esta mierda. El pueblo y el gobierno se han tomado muchas molestias por vosotros [los artistas], y vosotros les pagáis con esta mierda ... Vuestras pinturas solo provocan estreñimiento a la gente.» (El otro tema recurrente de las diatribas de Jruschov era que los artistas eran «pederastas».)⁴⁶

No es el *jamstvo* de este lenguaje, sino su beligerancia, lo que nos interesa aquí. En las respuestas de los intelectuales soviéticos se advierte

una beligerancia simétrica, expresada de manera menos formularia. En los intercambios de palabras que siguieron a la condena de Yuli Daniel y Andréi Siniavski por propaganda antisoviética, por ejemplo, encontramos una rápida escalada de invectivas entre quienes los apoyaban y Mijaíl Shólojov, que no solo aprobó el veredicto del tribunal sino que pidió una sentencia más dura. Así, en una carta abierta, Lidia Chukovskaia escribió a Shólojov atacándolo personalmente: «La literatura se vengará por su cuenta ... Te ha condenado a la peor sentencia a la cual se puede condenar a un artista: la esterilidad creativa».⁴⁷

Entre sus censores académicos, Etkind describe a «una mujer ... que parecía un cruce entre una verdulera y una madre superiora ... [y hablaba] de modo anodino, terriblemente aburrido y bastante ignorante».⁴⁸ Por medio del insulto provocador, el terreno de la denuncia oficial, caracterizado por el monólogo, resulta redefinido (en el caso de Etkind, un tanto mágicamente, ya que sus recuerdos no se publicaron en la Unión Soviética) como el terreno dialógico de la lucha polémica, es decir, redefinido como un terreno en el cual la voz opositora tiene la posibilidad de *ganar*.

Una redefinición análoga se produce en la pelea entre los psiquiatras resueltos a internar a Zhores Medvedev en un hospital psiquiátrico y los amigos escritores de Medvedev: Andréi Sajárov utilizó bastante claramente la amenaza de filtrar la historia a la prensa occidental —es decir, sacar la controversia del desfavorable terreno soviético— como modo de jugar más fuerte contra sus enemigos psiquiatras.⁴⁹

En los tres casos los escritores respondieron a una supresión de la escritura por las autoridades (a Medvedev se lo convocó a un examen psiquiátrico debido a un libro que había escrito) con un discurso que denunciaba la supresión y al mismo tiempo doblaba la apuesta. Como no

cabía ninguna duda de que el segundo turno de palabra no hallaría ninguna salida pública en la Unión Soviética, se utilizaron o se amenazó con utilizar otros medios de darle publicidad: la carta abierta de Chukovskaia (que, aunque nunca se publicó en la Unión Soviética, se difundió oralmente), los recuerdos de Etkind publicados en Francia o la amenaza de Sajárov de acudir a la prensa occidental.

Previendo el uso que la propaganda extranjera haría de las historias dadas a conocer por los disidentes, los organismos de propaganda soviéticos trataron de adelantarse al efecto de dichas historias denunciándolas anticipadamente. La radio nacional contrarrestó las emisiones extranjeras «organiza[ndo] una amplia [campana de] contrapropaganda antes que las emisoras de radio burguesas y prepara[ndo] al mismo tiempo a los oyentes para una recepción crítica de los datos falsificados difundidos por las mismas». ⁵⁰

SOLZHENITSIN

El caso de Alexandr Solzhenitsin, un escritor sumido en la controversia desde el momento en que hizo público el manuscrito de *Un día en la vida de Iván Denisovich*, ilustra particularmente bien la dinámica de escalada de la violencia mimética precipitada por el derrumbamiento de las distinciones.

Resulta sorprendente lo consciente que era Solzhenitsin, en ocasiones, de su potencial no solo para provocar esta dinámica, sino también para caer en ella. Tras la fama que le reportó *Iván Denisovich*, los periodistas occidentales le hicieron preguntas. Él cuenta lo siguiente:

No dije una sola palabra ... aunque no había nada que me impidiera decir muchas cosas, muy

audaces, y los atónitos periodistas las habrían difundido a bombo y platillo hasta los confines de la tierra. Temí que, si empezaba en algún momento a responder a los corresponsales occidentales, también los periodistas soviéticos me harían preguntas, unas preguntas que determinarían mi respuesta: o un acto inmediato de rebelión o una vida de triste conformidad. Como no quería mentir y no me atrevía a rebelarme, preferí el silencio.⁵¹

La fase de la carrera de Solzhenitsin previa a que ganara el premio Nobel y adquiriera de este modo cierto nivel de invulnerabilidad puede considerarse un tiempo de silencio estratégico, de autocontrol. Lo que más consternados dejó a sus colegas y protectores del consejo editorial de *Novi Mir*, visto retrospectivamente, fue que nunca les hubiera confiado que aplicaba una forma de autosupresión de autor añadida a la prudente supresión editorial que ellos practicaban, ni siquiera que hubiera algo escrito por Solzhenitsin que mereciera la autosupresión. Así, Solzhenitsin nunca reveló a Tvardovski la existencia de extensos pasajes de naturaleza indudablemente antisoviética en la versión original de *El primer círculo* — la versión que Solzhenitsin había terminado en 1964—, unos pasajes que, si se hubieran hecho públicos, habrían minado la defensa de la novela por parte de Tvardovski como una obra en última instancia patriótica. (Dichos pasajes se volvieron a incorporar al texto de la edición completa en ruso, de noventa y seis capítulos, publicada en Francia en 1978.)⁵² Un libro de recuerdos de Vladímir Lakshin, colaborador de Tvardovski en la dirección de *Novi Mir*, contiene algunas duras reflexiones sobre Solzhenitsin, al cual Lakshin diagnostica la propensión a la violencia de respuesta o imitativa que anteriormente Solzhenitsin ya había detectado en sí mismo.

¿De dónde procedía esta propensión? Lakshin sugiere que Solzhenitsin se impregnó y nunca se liberó de la psicología del preso:

Si uno percibe peligro, se adelanta al golpe y pega primero; no se compadece de nadie; cuenta mentiras con facilidad y se escabulle de los problemas; levanta cortinas de humo para librarse de situaciones incómodas ... finalmente, adopta el hábito de pensar siempre lo peor de los demás.

«Habiéndose formado con toda justicia en el odio al estalinismo — prosigue Lakshin—, sin darse cuenta Solzhenitsin también ingirió los venenos del estalinismo.»⁵³

Sin embargo, el fluido mítico que trata de hallar aquí Lakshin no es un veneno, ya que un veneno, una vez ingerido, mata. El fluido que hace que una persona asuma la vida de otra es la sangre. Tras denunciar a Solzhenitsin como pariente consanguíneo de Stalin, del enemigo, como un lobo de campo de prisioneros disfrazado, en absoluto amigo de Tvardovski, Lakshin se sitúa a sí mismo, amigo de Tvardovski, como enemigo de Solzhenitsin, y en consecuencia intensifica la violencia de su lenguaje contrario.

El propio Solzhenitsin mostró una aguda percepción de la autodefinición recíproca que permite la estructura de *enemigos* (su inevitable punto débil era que no veía hasta qué punto ello dictaba su autodefinición). En una carta abierta a sus adversarios de la Unión de Escritores, escribió: «¿Qué haríais sin “enemigos”? No podríais vivir sin “enemigos”». ⁵⁴ Habiendo respondido a las denuncias del KGB contra él con su propia denuncia pública de Semichastni, el jefe de dicho organismo, Solzhenitsin explicaba posteriormente: «En voz alta, y con una sensación de triunfo y simple júbilo ... *le di su merecido*». ⁵⁵ Michael Scammell, biógrafo de Solzhenitsin, reconoce que en algunas de las maquinaciones y contramaquinaciones entre Solzhenitsin y las autoridades puede haber una apariencia de simetría, pero califica de «fraudulenta» dicha apariencia basándose en que la «estatura» de los antagonistas era incomparable. ⁵⁶ Cabría responder que, siempre que los rivales se ven mutuamente como rivales, su estatura objetiva es irrelevante; y también que Solzhenitsin rara vez llevaba hasta el final una maquinación a menos que tuviera fácil ganar.

El asunto Solzhenitsin —un asunto que no consistió tanto en

acontecimientos como en textos que se iban multiplicando— se desarrolló con una confusa escalada de acusaciones, denuncias e insultos procedentes tanto desde el bando hostil como desde el que lo apoyaba, de la cual extraigo los cinco momentos ilustrativos que vienen a continuación:

1. Tras mantener un encuentro que incluyó minuciosas precauciones para evitar que los agentes del KGB los fotografieran o realizaran grabaciones magnetofónicas, la primera esposa de Solzhenitsin, Reshetovskaia, llegó a la conclusión de que Solzhenitsin había perdido el contacto con la realidad, y lo acusó de ser un «fanático». Scammell escribe lo siguiente acerca del episodio:

Ella tenía sus propias angustias y miedos a los que enfrentarse, y su propia teoría conspirativa: «Alguien está engañándote [a Solzhenitsin], inflamando tus sospechas, practicando sobre ti un terrible chantaje emocional». Sin embargo, el propio hecho de que Solzhenitsin la tratara como una emisaria [del KGB] ... era prueba fehaciente de una visión sumamente sesgada de la realidad [por parte de él], si no de síntomas de auténtica paranoia.⁵⁷

Además del recelo mutuo entre Solzhentsin y Reshetovskaia, y del modo en que la proyección de otra mujer que malquista a Solzhenitsin con ella incita a Reshetovskaia a proferir sus propios insultos malevolentes, es digna de mención la disposición retórica del relato de Scammell, que culmina en una acusación de paranoia contra Solzhenitsin.

2. Tras la publicación en el extranjero de *Archipiélago Gulag*, en 1974, en los medios de comunicación soviéticos se puso en marcha una campaña de vilipendio contra Solzhenitsin. La campaña, que empezó con un artículo en *Pravda* que calificaba a Solzhenitsin de antipatriótico, antirruso y proalemán y aseguraba que estaba «literalmente atragantado de odio» hacia la Unión Soviética, continuó con un texto en *Literaturnaia Gazeta* que le diagnosticaba «un odio exageradamente bestial hacia todo lo soviético» y lo comparaba con un reptil. Este ataque suscitó llamadas telefónicas anónimas

insultantes y amenazadoras. Los titulares de la prensa no tardaron en llamar sistemáticamente a Solzhenitsin renegado, traidor, Judas, blasfemo y contrarrevolucionario.⁵⁸

No sería exacto calificar esta campaña de «orquestada», pues no hay ninguna razón para creer que los insultos contra Solzhenitsin no fueran sinceros. Sería mejor una metáfora que hablara de desencadenar, de dar rienda suelta a una furia de lenguaje contenida. Además, lo que caracteriza al lenguaje en los niveles superiores de la espiral de violencia no es la artificialidad (la condición de orquestado), sino una crudeza en la cual quien escribe pierde el control sobre el proceso represivo que normalmente le permite ocultar no solo el impulso violento que hay detrás de su escritura, sino también la medida en que dicha escritura imita a su objeto. Así, el lenguaje que se atraganta de odio acusa a su objeto de inspirar ese atragantamiento al atragantarse él mismo de odio, es decir, al mostrar los efectos por empatía de la brujería. Un odio que expulsa a su objeto de la humanidad lo hace acusándolo de una clase de odio que solo algo ajeno a la humanidad puede sentir. (Uno se pregunta, sin embargo, si los reptiles pueden sentir realmente odio.)

3. Como se ha observado antes, Vladímir Lakshin trata de explicar la coexistencia en Solzhenitsin de una noble humanidad y de la malevolencia y la vengatividad sugiriendo que quedó permanentemente marcado por los campos de prisioneros, que su psicología siguió siendo la de un «lobo de campo de prisioneros»:

El propio Solzhenitsin, según parece, no se da cuenta de que gran parte de su educación en el campo de prisioneros, de la cual está tan orgulloso, es el elemento puramente *estalinista* del espíritu de los campos ... indiferencia hacia los medios, psicología del golpe preventivo, crueldad y mentira. Habiéndose formado con toda justicia en el odio al estalinismo, sin darse cuenta Solzhenitsin también ingirió los venenos del estalinismo; ¿acaso no es esa la razón por la cual su libro [*El roble y el ternero*] contiene tanta intolerancia, mala intención, artería e ingratitud? ...

Mientras condena a voz en grito todas las formas de violencia, Solzhenitsin no parece darse cuenta de que él mismo promueve la idea de una guerra a muerte, remedando ridículamente a sus antagonistas incluso en la predilección de estos por la fraseología militar.⁵⁹

Este comentario es extraordinario tanto por su violencia como por su perspicacia. Presentándose como una respuesta polémica al ataque polémico de Solzhenitsin contra Tvardovski y los editores de *Novi Mir*, trata de impedir cualquier respuesta acusando a Solzhenitsin de ser un estalinista secreto, es decir, de ser su propio enemigo, rival y gemelo. Además, pone al descubierto, aunque solo sea como movimiento de su propia estrategia retórica, el mecanismo de violencia imitativa («remedando»), con lo cual muestra a Solzhenitsin como un actor en una dinámica sobre la cual no tiene ningún control.

4. Los discursos que califican de loco al rival buscan interrumpir la cadena de la violencia imitativa —y cantar victoria— invalidando por adelantado la respuesta de aquel. Esta acción se realizó sistemáticamente contra Solzhenitsin. En un discurso inédito de 1967, el director de *Pravda* explicó por qué no podía publicarse a Solzhenitsin en la Unión Soviética: estaba «fuera de juicio ... [era una persona] psicológicamente desequilibrada, un esquizofrénico».⁶⁰

5. Respondiendo a un ataque contra Solzhenitsin aparecido en 1968 en *Literaturnaia Gazeta*, el escritor V. F. Turchin le escribió al redactor jefe:

Por supuesto, puedes discrepar de la visión y la interpretación de la verdad [de Solzhenitsin] ... Sin embargo ... tú tienes miedo de la verdad, de la verdad como tal, en cualquier interpretación ... ¡Sí, tienes miedo incluso de tu propia interpretación de la verdad! Te has acostumbrado tanto a fingir que consideras ni más ni menos que indecente escribir lo que piensas.

Turchin proseguía acusando al redactor jefe de no creer sus propias mentiras sobre Solzhenitsin.⁶¹ La esencia de esta estratagema es

nuevamente invalidar una respuesta antes de que se formule. En este sentido, se parece mucho a una acusación de alienación, de locura.

¿Qué tenía que decir el propio Solzhenitsin sobre la verdad, las mentiras y la violencia de la polémica literaria?

1. Expulsado en 1969 de la Unión de Escritores, Solzhenitsin escribió una carta en la que condenaba la decisión de la Unión y profetizaba: «Está cerca el día en que todos vosotros trataréis de descubrir el modo de borrar vuestras firmas de la resolución de hoy. Los ciegos guían a los ciegos». ¿Por qué, pregunta, la Unión delibera en secreto? «“El enemigo está a la escucha”. Esa es vuestra respuesta. Esos enemigos eternos son la base de vuestra existencia. ¿Qué haríais sin vuestros enemigos? No seríais capaces de vivir sin [ellos].»⁶²

Aquí Solzhenitsin no solo se burla de la Unión, asegurando que no se entiende a sí misma («los ciegos que guían a los ciegos») y llamándola demente (paranoica): señala a una estructura de definición paranoide recíproca de la cual el antagonismo de la guerra fría era el ejemplo abrumador en sus tiempos (como lo era, de hecho, en los de su contemporáneo René Girard, que diagnosticó antagonismos de definición recíproca). Ni hace falta señalar, además, que las posturas que Solzhenitsin adopta en su carta son las de quien diagnostica y profetiza pero no es un antagonista: el antagonismo, insinúa, es un juego de sombras, y los propios antagonistas son sombras.

Los movimientos iniciales de esta etapa de la guerra entre la jerarquía de la Unión y Solzhenitsin —la primera excluyendo de la literatura al segundo, el segundo excluyendo de la razón a la primera— se vieron seguidos de una ampliación de la polémica a la arena internacional, algo previsible teniendo en cuenta el renombre de Solzhenitsin. Una carta abierta de treinta y un intelectuales occidentales calificaba el trato soviético a Solzhenitsin de

«escándalo internacional ... un crimen contra la civilización».⁶³ No hay constancia de que Solzhenitsin pusiera reparos a esta escalada retórica.

2. En su discurso de aceptación del premio Nobel, Solzhenitsin abordó las interrelaciones de violencia y mentiras.

La violencia no existe ni puede existir por sí sola: está invariablemente entrelazada con *la mentira*. Están vinculadas del modo más íntimo, orgánico y profundo: la violencia no puede ocultarse detrás de nada excepto las mentiras, y las mentiras no tienen nada que las sostenga salvo la violencia. Cualquiera que haya proclamado alguna vez la violencia como su *método* debe elegir inexorablemente la mentira como su *principio*. En sus comienzos, la violencia actúa abiertamente e incluso se enorgullece de sí misma. Pero tan pronto como cobra fuerza y se instaura firmemente ... ya no puede existir sin ocultarse en una neblina de mentiras.⁶⁴

Solzhenitsin adopta aquí una posición cercana a la de Girard (y Nietzsche): el origen de la legalidad está en la violencia; con el fin de prosperar, la legalidad necesita ocultar sus orígenes violentos, es decir, escribir su propia historia, imponer su propio mito originario. En lo que Solzhenitsin difiere de Girard es en que su perspectiva no es antropológica y, de hecho, en términos girardianos, ni siquiera religiosa. Es, en concreto, y en esta etapa de la carrera de Solzhenitsin, política y tal vez meramente antisoviética. Cierta ceguera de inspiración política, sea carente de premeditación o calculada, es lo que predomina por lo menos en las declaraciones públicas de Solzhenitsin: ya no presenta su persona y sus intervenciones como parte del proceso histórico que revela, sino que habla desde la tribuna como la historia personificada.

En un discurso pronunciado durante su primera visita a Estados Unidos, en 1976, Solzhenitsin comparó el estudio de la historia rusa con el estudio arqueológico de la prehistoria, una era que ya no puede hablar por sí misma. «La columna vertebral de la historia [de Rusia] se ha fracturado, su memoria se ha extraviado, ha perdido el poder del habla.»⁶⁵ Esta figura nos

proporciona una indicación más meditada de la posición que Solzhenitsin cree que ha adoptado personalmente. La Rusia contemporánea carece de memoria y de habla: él recuerda por ella y habla por ella, habla contra la violencia que ha destruido su memoria y contra las mentiras que han suplantado su habla. Subyacen a la figura los opuestos de una (vieja) Rusia auténtica, en la cual se incluye Solzhenitsin, y una falsa Rusia (soviética), contra cuya violencia y cuyas mentiras —que todo lo dominan— él luchará. Se trata nada menos que de un esquema de hermanos o hermanas en guerra.

LA ATRIBUCIÓN DE LA LOCURA

La locura de la disidencia

En 1962, en una reunión entre dirigentes del Partido y artistas creativos, Leonid Ilyichev, presidente de la Comisión Ideológica del Comité Central, pronunció un extenso discurso (según algunos relatos, de diez horas de duración) en el cual atacó a los escritores disidentes. Se escogió a Alexandr Esenin-Volpin para publicar (en el extranjero) un libro de «ripios misantrópicos antisoviéticos, los desvaríos de un loco de remate».

Este ataque muestra una contradicción característica de buena parte de las condenas a disidentes. Por una parte, se desdeña al artista infractor por insignificante («Este granuja [Esenin-Volpin] no representa a nadie. No es más que una seta venenosa»). Por otra, se lo considera digno de una extensa *kritika*. La contradicción alcanza su apogeo en el diagnóstico de locura que se aplica al infractor («loco de remate»), ya que dicho diagnóstico lo define como fuera de la ley y al mismo tiempo incapaz de comprender el juicio que se emite sobre él.⁶⁶

Solzhenitsin no escapó a este destino. En 1967, hablando ante

periodistas, el redactor jefe de *Pravda* lo calificó de «persona psicológicamente desequilibrada, un esquizofrénico». Como señala Theodore Friedgut, dicha calificación evocaba prejuicios presentes de forma generalizada en la opinión pública soviética, que había mostrado tendencia a rehuir a los disidentes por miedo a que fueran *beshenye*, «posesos». ⁶⁷

El caso más conocido del uso de la reclusión psiquiátrica contra las transgresiones políticas —lo que Vladímir Bukovski denominó «delitos desde el punto de vista de las autoridades ... que no existen como delitos desde el punto de vista de la ley»— fue el del científico Zhores Medvedev. La intervención psiquiátrica contra él estuvo repleta de una lógica de callejón sin salida («Si te sientes tan maravillosamente bien [es decir, cuerdo], ¿por qué crees que [los psiquiatras] nos hemos presentado aquí [en casa de Medvedev] hoy?» ... «[Si] estás tan seguro de que estás perfectamente bien, no tienes nada que temer de un examen»). La atención de las autoridades no la había provocado la conducta de Medvedev, sino sus escritos: «Leí su manuscrito *La biología y el culto a la personalidad* y empecé a tener dudas sobre la cordura de la persona que lo había escrito», dijo el psiquiatra investigador. De modo parecido, cuando se recluyó al escritor Leonid Pliusch en un hospital psiquiátrico y su esposa preguntó qué síntomas de su marido requerían tratamiento, el médico de guardia respondió: «Sus opiniones y convicciones». ⁶⁸

El efecto de estos relatos —como, de hecho, el de historias satíricas comparables sobre la psiquiatría occidental— es presentar al psiquiatra como demente y al paciente como víctima de un discurso enloquecido respaldado por la fuerza bruta. Sin embargo, hay que tener presente que, en el mundo psiquiátrico, volver las tornas se logra precisamente mediante el poder discursivo. *Locos a la fuerza* puede interpretarse como un libro

ejemplarmente represivo en el cual los hermanos Medvedev organizan y constriñen las declaraciones del colectivo psiquiátrico de un modo que, como discurso sintomático, *traiciona* una y otra vez a quienes lo utilizan.

Se pueden multiplicar los ejemplos en los cuales el arsenal retórico del escritor se emplea para imponerse a un discurso oficial que trata de locura la desviación. La intervención del propio Solzhenitsin en el caso de Zhores Medvedev es característicamente hiperbólica:

El encarcelamiento en manicomios de personas de pensamiento libre es un *asesinato espiritual*, es una variación de la cámara de gas, pero es aún más cruel: los tormentos de quienes son asesinados de este modo son más malignos y prolongados.⁶⁹

Sin embargo, la locura no era una identidad que los disidentes rechazaran de plano. Hamlet utilizando la locura como una estrategia de prudente disimulo ha sido un modelo para los librepensadores rusos de Pushkin en adelante. En su traducción de la pieza de Shakespeare, Borís Pasternak pone de relieve su visión de Hamlet como «juez de su propia época y servidor del futuro», un papel con el cual podía identificarse no solo el propio Pasternak, sino también Solzhenitsin. Lo que no señala la famosa frase de Pasternak es que la identidad de Hamlet está todavía por revelarse, oculta por lo que lo preserva para el futuro: su «locura».⁷⁰

La locura de la autoridad

La estrategia de volver las tornas que he descrito consiste en contraatacar atribuyendo la locura al Estado represivo. Stalin, en particular, ha sufrido este destino. Al analizar *El primer círculo*, los estudiosos occidentales han elegido con frecuencia este rasgo del Stalin de Solzhenitsin. Cito tres ejemplos.

1. «Stalin aparece no como un diablo sino como un individuo enfermo, temeroso, identificable psicológicamente.»⁷¹

2. «Una mente así [como la de Stalin] ... carece de toda base.»⁷²

3. «Los síntomas [de Stalin] se pueden clasificar en siete grupos clínicos: paranoia, narcisismo hiperdesarrollado, megalomanía, agorafobia, ansias de poder obsesivas, sadismo (con masoquismo asociado) y conciencia deficiente (superego subdesarrollado).»⁷³

Solzhenitsin admitía que era desconocedor de muchos de los detalles de la vida de Stalin. Sin embargo, según sostenía, ello era culpa de Stalin y no suya, ya que era Stalin quien había optado por llevar una vida hermética. Por lo tanto, concluía (de modo engañoso pero revelador), él —o cualquier otro— «tenía derecho a escribir sobre [Stalin] como considerara conveniente».⁷⁴ El Stalin creado por Solzhenitsin es mezquino, vanidoso y asesino; la coexistencia en él de estos rasgos, junto con la completa ausencia de autoexamen o remordimientos, lo define como un personaje tal vez loco, pero sin duda alguna malvado. El juicio sobre Stalin que se desprende de los capítulos de Solzhenitsin es sobre todo moral y espiritual. Sin embargo, en los comentarios citados anteriormente no vemos una valoración moral ni espiritual, sino un diagnóstico psiquiátrico. No es que los comentaristas que cito quieran emitir un juicio menos severo que el del autor. Como lectores de Solzhenitsin, quieren llegar a la verdad del Stalin de Solzhenitsin, sacar a la luz lo que quiere decir Solzhenitsin. Pero además, al igual que Solzhenitsin, que emplea un modo narrativo en el cual se revelan las cavilaciones más íntimas (ficticias) del dictador, quieren llegar, a partir del personaje del libro, al hombre que está detrás de él, de «Stalin» a Stalin. Buscan la verdad del propio Stalin. Lo que sacan a la luz es una criatura que debería estar en un manicomio para delincuentes psicóticos; esto es lo que presentan como la verdad de Solzhenitsin, la

comprensión profunda de lo real por parte del novelista y su explicación de ello.

Tal vez una expulsión psiquiátrica de esta clase sea el *non plus ultra* de las sentencias para los occidentales laicos. Ahora bien, ¿qué hace Solzhenitsin en estos capítulos sino, mediante un meticuloso proceso de admisión detallada de Stalin (en su novela, en la vida con toda su normalidad), establecer tanto su propia semejanza con Stalin como, si bien a un nivel superior, su diferencia de él? (¿Acaso una de las funciones esenciales de la creación de personajes no es definir el yo definiendo lo que el yo no es pero ya no teme contemplar la posibilidad de ser?) Si la vida literaria bajo la censura genera polémica y la destrucción de la diferencia, la vida de Solzhenitsin en el arte es la reconstrucción laboriosa y curativa de la posibilidad de diferencia (subestimamos a Solzhenitsin si pensamos que no es consciente de la medida en que lo formaron el terror y los campos de Stalin). Para Solzhenitsin, hay que declarar cuerdo a Stalin antes de poder juzgarlo e imponerle su sentencia, mientras que los intérpretes de Solzhenitsin, hablando en nombre del autor, declaran demente a Stalin y hacen imposible el juicio. Cabe preguntar: de este modo, ¿no se vinculan más estrechamente con el polemista Solzhenitsin, y con los enemigos marxistas soviéticos de ese polemista —incluidos aquellos cuya acción polémica culminante fue condenar a sus enemigos al manicomio—, que con el novelista Solzhenitsin? ¿Cuál es la verdadera pareja antagonista? ¿Alexandr Solzhenitsin y el pseudopadre asesino, pretendiente al trono de los zares, muerto pero instalado sobre el autor como un íncubo?, ¿o el Solzhenitsin ruso, heredero de la civilización cristiana rusa, y el Solzhenitsin soviético, creación de los campos? Y ¿cómo hay que resolver este antagonismo?, ¿matando al mal padre en una versión, al mal yo

soviético en la otra?, ¿o domesticándolos, imaginando un modo de vivir con ellos, de vivir con la diferencia?

Antes de iniciar su principal obra literaria, Solzhenitsin pasó un largo período de estudios lingüísticos durante el cual desechó gradualmente el ruso soviético que había aprendido y recreó personalmente la lengua a partir de las raíces etimológicas del antiguo ruso.⁷⁵ En Solzhenitsin, la tarea de rehacer Rusia se desarrolla a todos los niveles. Refiriéndose a la lengua de Solzhenitsin, el teólogo Alexandr Schmemmann escribe lo siguiente:

Para mí, el milagro de Solzhenitsin es que esta lengua soviética —que había expresado y encarnado más que cualquier otra cosa la caída no solo de la literatura, sino de la propia Rusia, que estaba corrompida y corroída por las empalagosas falacias, intromisiones y mentiras soviéticas y la alteración y subversión de todos los significados— se convirtiera en Solzhenitsin, por primera vez de un modo tan claro y completo, en la lengua de la *verdad*. Si tuviéramos que usar una imagen religiosa, podríamos decir que Solzhenitsin *exorcizó* la lengua.⁷⁶

La domesticación de la lengua soviética, el restablecimiento de la continuidad con la lengua anterior a 1917, el logro que garantizará a Solzhenitsin un lugar en la historia (domesticar: hacer entrar en casa), es descrita por Schmemmann en términos triunfalistas, como una victoria sobre los espíritus malignos. Sin embargo, al hacer de él su portavoz polémico y representar a través de él sus fantasías de rivalidad, ¿no acaban Schmemmann y otros aliados de Solzhenitsin traicionando a su paladín?

Zbigniew Herbert y la figura del censor

Presionado en el Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 para que adoptara el realismo socialista, Isaak Bábel anunció que prefería practicar «el género del silencio».¹ Como forma de resistencia a la prescripción ideológica, un puñado de destacados escritores rusos siguió obstinadamente el género del silencio. Interpretado comúnmente como una negativa a adaptar su arte a las exigencias del Estado, su silencio tuvo un duradero impacto moral e incluso político.

Hasta la muerte de Stalin en 1953, y durante unos cuantos años más, se desplegó contra los escritores de la Unión Soviética y sus estados satélites lo que Stanislaw Baranczak denomina un «complejo sistema de terrores, cebos, mentiras y racionalizaciones sofisticadas».² Después de 1956, disminuyó el componente de terror manifiesto de aquella mezcla. Refiriéndose a la variante húngara de la nueva censura, más manipuladora, que se desarrolló, Miklos Haraszti escribía lo siguiente:

La censura tradicional presupone la oposición intrínseca entre creadores y censores; la nueva censura se esfuerza por eliminar este antagonismo. El artista y el censor —dos caras de la cultura oficial— cultivan juntos, con diligencia y alegría, los jardines del arte.

De este modo, la retirada del puño de hierro no comportó por sí misma una reducción del control. Por el contrario, según sugiere Haraszti, al interiorizar la función censora, el escritor individual fue asimilado por el sistema. Cooperando con el censor que lo controlaba, en cierto sentido se

había convertido en un prototipo del «individuo nuevo» que trataba de crear el comunismo.³

En Polonia, la censura pasó por sus propias fases de deshielo y congelación, algunas siguiendo el ejemplo de la Unión Soviética, otras en respuesta a acontecimientos sucedidos en la propia Polonia. Durante la década de 1970 el control fue especialmente rígido, y los censores realizaron unas diez mil intervenciones. La medida en que se controlaba desde arriba no solo la vida cultural, sino también el flujo cotidiano de información, salió a la luz en 1977, cuando uno de los empleados del aparato sacó clandestinamente del país una colección de directivas ministeriales. De aquellos documentos —que tiempo después se publicaron formando lo que se llamó el Libro Negro— se desprendía que las figuras culturales a las que el régimen no tenía en buen concepto eran tratadas según unas normas rigurosamente definidas. En los casos más extremos —como el del filósofo Leszek Kolakowski— no se permitía ninguna mención del nombre del infractor, ni ningún comentario favorable sobre su obra. En una segunda categoría (en la cual figuraban Czesław Miłosz y Aleksander Wat) no se podía hacer mención a ellos sin la aprobación previa y específica del ministerio; en los medios de comunicación populares (radio, televisión, prensa) la prohibición tenía que ser total. Una tercera categoría, más benévola, limitaba la mención a las publicaciones académicas. En 1976, Zbigniew Herbert, junto con otros treinta y seis intelectuales que habían protestado contra ciertas enmiendas a la Constitución, fue incluido en la lista negra: su nombre no debía mencionarse sin la aprobación de la superioridad.⁴

La propia existencia de un aparato de censura se trataba como información clasificada. Las instrucciones del Libro Negro llevaban la indicación de estar destinadas exclusivamente a los censores, y «no [debían]

revelarse ni mencionarse a nadie como razón de censura».⁵ Sin embargo, cuando los contenidos del Libro Negro se hicieron del dominio público, la censura se convirtió en una cuestión política candente. En 1980, la relajación de la censura fue un punto prioritario de la lista de exigencias de los huelguistas de Gdansk.⁶

Mientras el sistema mantuvo el control de la situación, la censura fue parte del entorno profesional pero también psíquico del escritor. Sus operaciones se veían complicadas por los lazos entre los escritores y colegas intelectuales que, por sus propias razones —algunas malas, otras no tanto—, tal vez formaban parte del aparato. El manejo de la relación con el censor —interior y exterior— se convirtió no solo en una preocupación sino en un tema persistente, aunque velado, de la literatura polaca. Baranczak escribe:

El autor solía hacer teatro ante el censor, dando a entender que de verdad había pretendido escribir una novela sobre los Borgia; al mismo tiempo solía hacerle un guiño al lector, dando a entender que en realidad había escrito una novela sobre el estalinismo. A su vez, el lector solía devolver el guiño, dando a entender que comprendía la alusión, y el censor hacía lo mismo, dando a entender que no se daba cuenta de ello.⁷

Sin embargo, según concluye Baranczak, aquella red de engaño y autoengaño produjo a la larga una literatura «estéril». El novelista Tadeusz Konwicki confirma esta opinión. Tal vez la censura «incite al escritor a crear modos de eludir la censura, [lo cual obliga al] escritor a emplear metáforas que elevan la obra literaria a un nivel superior».⁸ Sin embargo, con el tiempo las propias formas hipersutiles surgidas del juego con el censor se convierten en convenciones. «El lenguaje secreto se convierte en público, y el censor también lo prohíbe. Entonces se idean nuevas formas más sutiles. Y así sucede una y otra vez, con lo cual la literatura se vuelve más oscura y acaba perdiendo todo rastro de vida.»⁹

El juego de connivencia, complicidad y engaño mutuo entre autores e intelectuales no se limitó al ámbito del texto, sino que se reprodujo en la vida cultural en general, en la cual adquirió una dinámica propia y condujo a resultados inesperados. «El propio sistema establecido para propagar el arte socialista —dice Jeffrey Goldfarb— [fomentó] una imprevista vida cultural crítica. La batalla con editores, censores y funcionarios inflexibles [llevó] al distanciamiento de los artistas, con lo cual el propio sistema [reprodujo] los “disidentes culturales”.»¹⁰

Zbigniew Herbert tenía veinticuatro años cuando los comunistas tomaron el poder en Polonia. Cuando resultó claro —como pronto sucedió— que el Partido esperaba que los escritores fueran, según la frase de Stalin, «ingenieros del alma humana», Herbert abandonó la Unión de Escritores y se replegó en el silencio.

Sobre la represión estalinista —o, como lo expresaba la locución revisionista, «el período de errores y distorsiones»—, Herbert ha comentado: «Creía que duraría hasta el fin de mi vida. Estaba absolutamente seguro ... Había que optar por la emigración interior ... Cuando todavía era miembro de la Unión de Escritores me dije que nunca escribiría nada según las directrices del Partido. Sencillamente, no lo haría». Herbert no ha pretendido que dicha negativa tuviera motivación heroica alguna. «¿Puede llamarse asceta a alguien que no siente ninguna atracción por las mujeres? ... ¿Es una virtud o es invalidez?»¹¹

El primer libro de poemas de Herbert apareció en 1956. Al aumentar su reputación, pudo viajar fuera de Polonia. Durante el período de 1965 a 1971, y también durante los duros años de 1976 a 1980, vivió en el extranjero. En la década de 1970 su fama internacional ya se había hecho demasiado firme para que lo perjudicara el hecho de que en su país lo incluyeran en la lista negra. De este modo, su relación con la censura fue

atípica en algunos aspectos. Sin embargo, escribir bajo un régimen de censura en una lengua que se habla en un solo país sigue siendo una suerte cualitativamente distinta de la de escribir en una lengua mundial para un mercado abierto. La función del censor crea un campo de fuerza que afecta a todos los que trabajan cerca de él, traten o no de ignorarlo: lo que varía entre uno y otro caso es el modo en que se hace sentir la fuerza, el modo en que se la transforma interiormente.

Hay, asimismo, otra dimensión. Una obra publicada bajo censura tiene un modo de existencia distinto que una obra publicada en circunstancias carentes de restricciones. En el primer caso, la publicación es un acto con un significado social diferente y más relevante, mientras que la lectura es una actividad más compleja, más suspicaz y tal vez más atenta. Fueran cuales fuesen los esfuerzos de Herbert por borrar de la mente o ignorar la censura, sus poemas no podían aislarse del entorno en el cual estaban destinados a ser leídos.

Es en el marco de este complejo de fuerzas, internas y externas, donde abordo los poemas de Herbert, que interpreto menos como respuestas a la censura polaca a medida que esta respondía a momentos específicos de la historia de la Polonia de posguerra —y los encarnaba— que como ejemplos del complejo problema general de escribir en un régimen de censura.

Comienzo con un poema que tiene todo el aspecto de ser una declaración antisoviética envuelta en una alegoría para engañar al lerdo censor. La situación dramática de «A Marco Aurelio» es común en Herbert. Quien habla, representante de un orden moribundo que espera la invasión de los bárbaros («terror terror oscuro y continuo / contra el frágil país humano»), se dirige a Marco Aurelio: «Dame la mano a través de la oscuridad», dice.¹² El poema, pues, trata de la solidaridad, y evoca específicamente la solidaridad entre compañeros que se enfrentan a la extinción. En la lectura

alegórica obvia, Marco Aurelio y el poeta que le extiende la mano desde Polonia y a través de los siglos representan los valores de la civilización occidental, y las hordas amenazadoras a los rusos.

Sin embargo, levantar el velo del poema de este modo, proponer que desvelar la alegoría constituye una lectura, dista mucho de hacerle justicia. La razón de ello es que, con el mismo gesto con que invita a desvelar, el poema invita a hacer una pregunta: ante la presión por una interpretación alegórica suscitada por la realidad de la situación histórica de Polonia y, de hecho, por la paranoia de la propia censura —que, opuesta por esencia a las lecturas inocentes, extiende sus hábitos de leer más de lo que hay al conjunto de los lectores—, ¿cómo sería posible escribir un poema que se refiriera auténticamente a Marco Aurelio?

Esta pregunta, que en lo fundamental es la pregunta sobre lo auténtico propiamente dicho —¿qué es lo auténtico?, ¿es posible escribir lo auténtico en un régimen de lectura excesiva?—, se aborda menos indirectamente en «Por qué los clásicos».¹³ Este poema surge a raíz de un pasaje autobiográfico de la *Historia de la guerra del Peloponeso* en el cual, sin tratar de excusarse, Tucídides describe su único fracaso como general en dicha guerra, un fracaso que pagó con un exilio de por vida. El poema de Herbert termina como sigue, extrayendo una moraleja explícita:

*Si el arte toma por tema
una vasija rota
una pequeña alma rota
llena de compasión por sí misma
lo que quedará de nosotros
será como el llanto de unos amantes
en un pequeño hotel sucio
cuando amanece el papel pintado.*

La respuesta a la pregunta planteada por el título —¿por qué los clásicos?

— es, por lo tanto: los clásicos porque proporcionan modelos de respuesta al infortunio que, a diferencia de la compasión por sí mismos de los amantes, nos sobrevivirán; los clásicos porque dan una respuesta a nuestra petición de un modelo para convertirnos en clásicos, es decir, para perdurar. (De nuevo, en el poema «Los viejos maestros», Herbert escribirá: «Os invoco, viejos maestros, / en los momentos de duda».)¹⁴

Es perfectamente posible llevar más allá la interpretación de «Por qué los clásicos», haciendo que su destinatario oculto sea el artista o intelectual polaco que se enfrenta a un exilio de por vida de la cultura occidental a la cual considera que pertenece. Sin embargo, la primera interpretación no puede subsumirse en la segunda: si el poema trata del modo de sobrevivir al vencedor, trata en no menor medida del modo de sobrevivir al tiempo que todo lo vence. Por otra parte, tratándose de un poema sobre el tiempo y la mortalidad, resulta difícil imaginar cómo podría dejar de invocar un pasado —el pasado clásico— que ha conseguido perdurar hasta el presente, y, al invocarlo, prestarse a ser interpretado entre líneas como un poema sobre el modo de hacer que el pasado no reconstruido que hay en el presente (lo que sobrevive de Occidente en Polonia) perdure hasta el futuro.

Escribir entre líneas es, por supuesto, una conocida estrategia, cuya ingeniosidad consiste en que coloca al censor, a su vez tan capaz de leer entre líneas como lo es el autor de escribir entre ellas, en una situación de desventaja táctica: a menos que de algún modo pueda demostrar la presencia de algo donde parece haber un vacío, un espacio en blanco, se arriesga al ridículo. Sin embargo, bajo la paternalista censura postestalinista, incluso el espacio entre líneas había sido colonizado. Escribiendo acerca de Hungría a principios de la década de 1980, Haraszi comenta:

Los debates entre líneas son un adecuado terreno de lanzamiento de globos sonda ... Las

opiniones expresadas en ellos no son ajenas al Estado, sino tal vez simplemente prematuras. Esta es la verdadera función de este espacio: es el depósito de digresiones leales que, por una u otra razón, ahora no pueden expresarse abiertamente.¹⁵

Cuando escritores y censores han alcanzado el nivel de conciliación que describe Haraszti y el espacio entre líneas se ha establecido como un canal privilegiado para la comunicación esotérica, es posible que el escritor honrado prefiera no utilizarlo.

Ahora estoy más cerca de definir la deformación del plano en el que opera Herbert, una deformación que tiene su origen directo en el censor-lector y no en el poeta. Se trata de que el campo de referencia auténtico y el modo de actuar auténtico de Herbert se superponen en gran medida al campo de referencia y al modo de actuar de un autor que escribe con un angustiado ojo puesto en el censor. Herbert es un poeta alusivo e irónico no porque utilice la alusión y la ironía como recursos para eludir el lápiz rojo del censor, ni siquiera porque la historia de sus tiempos lo haya hecho cauteloso e indirecto por temperamento, sino porque la alusión es para él un modo de afirmación humanística, y la ironía un valor ético.¹⁶

Examinemos bajo esta luz «Tres estudios sobre el tema del realismo».¹⁷ El poema consta de tres partes, cada una de las cuales describe (como si describiera una pintura) un estilo histórico de realismo distinto: el realismo clasicista, el realismo romántico y el realismo socialista. El realismo socialista usa «solo dos colores / el color sí y el color no» y emplea una trilladísima iconografía de puños cerrados, etc. («Más adelante —dice su apologista—, cuando disfrutemos de los frutos de nuestro trabajo / usaremos el color “quizá”».) El poema, pues, «trata» de la gracia del siglo XVII, del color y la variedad (pero también la pesadez) del XIX y de la monotonía del XX; no obstante, estas caracterizaciones no se exponen como valoraciones de la realidad histórica sino como explicaciones de modos de

representación históricamente condicionados, es decir, de realismos. Al ojo censor puede parecerle que el poema ha pretendido disfrazar un juicio sobre la vida bajo el socialismo de juicio sobre el arte; pero, con su firme lógica, el poema reprueba tal lectura por confundir la realidad con sus representaciones.

En este poema, un tanto premioso pese a los intentos de ser ágil, resulta difícil evitar la impresión de que, en el campo de fuerzas creado por la institución de la censura, Herbert está llevando a cabo una demostración didáctica del modo en que puede conducirse al censor a realizar una interpretación equivocada, al confundir el referente secundario con el primario. (Si el censor, dándose cuenta del juego que se está practicando con él, trata de eludir la lección tomando el poema en sentido literal, corre el riesgo de parecer ingenuo, de revelarse incapaz de reconocer los disfraces —que es para lo que le pagan—, de no encarnar la paranoia del Estado. Al carecer de principios rectores, solo puede recurrir a la interpretación políticamente más oportuna, como observa con perspicacia Goldfarb.)¹⁸

Todo ello no equivale a decir que Herbert no adopte nunca el estilo esópico. Hay poemas —la mayoría de las veces poemas en prosa— que, en su misma forma, proclaman una intención parabólica: «Emperador», «El sueño del emperador», «Cuento ruso», «Descripción del rey», por poner algunos ejemplos. En estos poemas el tema principal es inequívocamente Stalin, aunque esté velado.¹⁹

«El regreso del procónsul» es, a primera vista, otro poema de ambigüedad nada ambigua: la corte del emperador a la cual el procónsul regresa con nerviosismo desde los confines remotos del imperio no puede ser otra que la corte de Stalin (o de uno de los mezquinos imitadores de Stalin), y el destino que le espera no será otro que la liquidación que sufrieron muchos de los lugartenientes de Stalin.²⁰

El fatalismo de las víctimas de Stalin, incluso su parálisis ante la extinción, ha sido con frecuencia objeto de comentarios. En la medida en que el poema invita a una lectura como dramatización a la manera de Browning del autoengaño por el cual dicho fatalismo se justifica ante sí mismo, los siguientes versos corresponden a esa psicología del autoengaño:

*además al emperador le gusta la valentía de las convicciones
en cierta medida en cierta medida razonable
al fin y al cabo es un hombre como cualquier otro.*

Estos versos tratan la cuestión de adelantarse al tirano, de presentar un aspecto que no sea de miedo servil sino de «valentía de las convicciones», en la medida adecuada, como estrategia de supervivencia, y hacerlo para marcar distancias entre uno y los demás candidatos a la liquidación. Por lo tanto, en la medida en que ya no es un valor en sí misma sino un medio para lograr un fin calculado, la versión de la valentía que planea emplear el procónsul no es auténtica.

Es en este punto donde «El regreso del procónsul» sugiere otro nivel de interrogación. ¿Presenta el poema sus propias y verdaderas convicciones a la mirada de la autoridad? Si lo hace, y si esas convicciones son valerosas, ¿su valentía no es tal vez carente de autenticidad, el resultado de un cálculo, un intento de adelantarse a dicha autoridad? En una lectura como esta la severidad o la indulgencia del tirano no tienen importancia (es decir, no importa si es o no es un Stalin). El poema trata de la relación entre el yo y la autoridad en condiciones de absolutismo, y en especial de la imposibilidad de ser «genuino», de expresar el yo auténtico, bajo amenazas (amenaza de muerte, amenaza de censura); es decir, de la imposibilidad de estar seguro de que el yo se presenta auténticamente.

A la luz de preguntas como estas paso a uno de los poemas de la serie del

señor Cogito de Herbert, «El monstruo del señor Cogito».²¹ Mientras que la oscuridad que se avecina del poema precedente de Marco Aurelio es la oscuridad definible (aunque lo destruya todo) de la barbarie, resulta difícil precisar qué «monstruo» es el que amenaza al señor Cogito:

*se extiende como una borrasca
que se cierne sobre el país
no puedes tocarlo
con una pluma
ni con una lanza*

*si no fuera por su peso asfixiante
y la muerte que envía
uno creería
que es una abstracción
del tipo informal*

*pero existe
desde luego que existe*

*como monóxido de carbono
entra por todas las ventanas
contamina los pozos
enmohece el pan*

*la prueba del monstruo
son sus víctimas
no es una prueba directa
pero sí suficiente.*

Stanislaw Baranczak señala el cambio del centro de atención de Herbert en sus poemas tardíos, incluido este, hacia

la disolución generalizada de los sistemas de valores, la banalización del mal, el desvanecimiento de situaciones límite en las cuales el hombre contemporáneo podía definirse en términos morales,

y la carencia de pilares trascendentales hacia los cuales podía orientarse. La vacuidad ... adquiere nuevas apariencias y nuevos significados.²²

En cierto sentido, la borrasca asfixiante que tiene que aguantar el señor Cogito es una metáfora referente al conjunto de pérdidas o ausencias que describe Baranczak. Sin embargo, decir que «es» una metáfora es precisamente minimizar el problema del señor Cogito. La «borrasca» no «está», sino que es una carencia que representa una carencia: parece una metáfora, pero solo tiene la forma, y no el contenido, de una metáfora; tampoco «tiene» la forma: no «tiene» nada; es «del tipo *informel*».

La tarea del señor Cogito, quijotesco caballero de la pluma, por consiguiente, consiste no tanto en dar muerte al monstruo como en dar con él. Su estrategia es «ofender al monstruo / provocar al monstruo» con la esperanza de que se muestre

*antes de que haya
una caída desde la inercia
una muerte vulgar sin gloria
asfixia por amorfismo.*

Resulta claro que el monstruo no vendrá nunca, que el señor Cogito está condenado a recorrer las calles suburbanas con su lanza/pluma, gritando en la niebla (o lo que sea), hasta que los vecinos y otras «personas razonables» que creen que «podemos convivir / con el monstruo» logren enviarlo a casa para que se cure de su locura.

¿Qué es lo que arruina la vida del señor Cogito? Una clase de respuesta, la respuesta que da Baranczak en el pasaje citado anteriormente, es que se trata de una inercia moral que lo invade todo, una entropía de la civilización: es algo que le ha ocurrido al mundo contemporáneo, un hundimiento en el sinsentido. Una versión alternativa de esta clase de

respuesta sería que es el peso muerto del socialismo en Europa oriental, desprovisto ya de toda fe en sí mismo pero todavía no dispuesto a morir.

¿Por qué, entonces, es el señor Cogito una figura del absurdo? ¿Qué lo hace merecedor de la ironía con que se lo trata? No es que haya decidido que han desaparecido los «pilares trascendentales» o que el socialismo polaco se ha vuelto viejo y cadavérico: la mayoría de las personas inteligentes, incluso la mayoría de las «personas razonables», estarían de acuerdo. Es más bien que el señor Cogito cree en la existencia de un monstruo, cuya única prueba es que los pozos están contaminados, el pan está enmohecido y hay víctimas por todas partes. Al igual que don Quijote, no se da cuenta del modo en que funcionan las representaciones de segundo nivel (que incluyen las metáforas). No se da cuenta de que «dragón» representa una serie de abstracciones (como las indicadas anteriormente) cuyo efecto resulta fatal. Si leyera, casi con toda seguridad el señor Cogito demostraría ser un lector tan ingenuo como don Quijote.

El gran poema de Herbert «El enviado del señor Cogito»²³ termina así:

*ve porque solo así se te admitirá a la compañía de frías calaveras
a la compañía de tus antecesores: Gilgamesh Héctor Roldán
los defensores del reino sin límites y la ciudad de cenizas.*

Se fiel Ve.

El modo dominante de «El enviado» representa un cambio: no es la ironía sino la paradoja trágica. Esa es la razón por la cual don Quijote no figura entre «los defensores del reino sin límites y la ciudad de cenizas»; y es que, entre otras acusaciones dirigidas a su criatura, el señor Cogito, por Zbigniew Herbert, que habla con las voces de François Villon y otras muchas encarnaciones fantasmagóricas, está la acusación de que

*repites viejos conjuros de fábulas y leyendas de la humanidad
porque así es como alcanzarás el bien que no alcanzarás
repites grandes palabras las repites obstinadamente
como los que cruzaban el desierto y perecieron en la arena.*

El héroe no es un descodificador de significados de segundo nivel, sino un lector ingenuo que toma literalmente las historias. El objeto de la lealtad de «El enviado» es, en el terreno ético, la fidelidad en sí misma, y en el terreno estético las «grandes palabras» en sí mismas. El objeto de la lealtad de «El monstruo del señor Cogito» es la fidelidad de su cómico héroe a su deber caballeresco; el objeto de su lealtad estética es una lectura ingenua en la cual «monstruo» significa «monstruo».²⁴

Cinco hombres van a ser ejecutados por un pelotón de fusilamiento («Cinco hombres»)²⁵ En momentos tan terribles, la relevancia de la poesía debe cuestionarse, incluso por parte del poeta. ¿Por qué, en estos momentos, «he estado escribiendo / poemas sin importancia sobre flores»? Herbert aplaza su respuesta hasta que ha planteado y contestado una pregunta aparentemente menor: ¿de qué hablaban los cinco hombres la noche anterior a su ejecución?

*de sueños proféticos
de una aventura en un burdel
de componentes de automóvil
de una travesía marítima
de que teniendo picas
no debería haber abierto
de que el vodka es lo mejor
después del vino te duele la cabeza
de chicas
de fruta
de vida.*

Sin transición, regresa ahora a la pregunta original y la responde:

*por eso puede uno usar en poesía
nombres de pastores griegos
puede tratar de captar el color del cielo matutino
escribir de amor
y también
una vez más
con toda seriedad
ofrecer al mundo traicionado
una rosa.*

¿Cuál es la lógica que permite que las palabras «por eso» aparezcan de modo tan decidido? Una respuesta, tal vez la respuesta que infiere el lector es: *como* los cinco hombres no dedicaron su última noche a ser héroes, como no actuaron como si estuvieran en el escenario de la historia, *entonces* la poesía puede (cuidadosa palabra de Herbert: no *debe*) dar al mundo algo de aquello hacia lo que la gente corriente trata de avanzar a tientas en sus esperanzas y anhelos: una visión de un mundo ideal. El poema tiene entonces algo que ver con lo valioso, con lo que habría que conservar de la historia de estas cinco vidas y estas cinco muertes.

Sin embargo, el paso del *como* al *entonces* no forma parte de la lógica sino de la retórica: está destinado a convencer, pero su capacidad de convencer proviene específicamente del impresionante salto que da sobre el abismo de la incongruencia. Después de las palabras «por eso puede uno usar en poesía» podría suceder prácticamente cualquier cosa, incluidos los toques de rebato a la acción que probablemente preferiría quien pregunta «¿Por qué escribir poemas sin importancia sobre flores?», siempre que lo que venga después de «por eso» lo haga provisto de suficiente potencia de fuego retórico.

«Cinco hombres» puede parecer un poema que defiende la autonomía del arte frente a las tentativas de prescribir para él cierto papel social, pero esa no es exactamente la verdad del asunto. «Cinco hombres» es más bien un

intento de representar en poesía el poder del arte de validarse a sí mismo. El poema no *desarrolla* un argumento —como argumento, tiene literalmente un vacío en el centro— sino que *es* un argumento. Por lo tanto, si trata de algo, trata del poder: de su propio poder para imponer una lógica al arte y la historia, pero también, implícitamente, del poder que se requeriría para imponer una lógica rival al arte y la historia. En este sentido, se alza no solo contra los interrogadores que atacan los «poemas sin importancia», sino también contra la interpretación, cualquier interpretación que trate de someterlo y derrotarlo. Cuando Herbert se enfrenta a esos interrogadores e intérpretes —entre ellos el censor socialista presto a condenar el esteticismo o el solipsismo—, la prueba que propone es en última instancia la más violenta de todas: el poder de resistir el embate del tiempo, la prueba de la perdurabilidad, la prueba de lo clásico.

En su estudio de Herbert, Baranczak sugiere que el marco de la poesía de Herbert está constituido por las polaridades Este frente a Oeste, pasado frente a presente, mítico frente a empírico. Estas polaridades pueden de vez en cuando fusionarse, prosigue, en la polaridad sincrética herencia frente a desheredamiento, en la cual la herencia es europea y clásica y el desheredamiento data, por lo menos simbólicamente, de 1944. En ninguna de estas polarizaciones prevalece durante mucho tiempo un polo determinado: por el contrario, los opuestos se mantienen mutuamente en «equilibrio dinámico».

Hasta aquí, Baranczak describe solo lo que podríamos considerar la estructura estética de la poesía prototípica de la Nueva Crítica. Pero continúa: «La pauta estructural básica de la poesía de Herbert no es solo ... la confrontación incesante ... sino el *desenmascaramiento mutuo* de dos conjuntos de valores antinómicos y dos tipos de realidad: la realidad de la herencia y la realidad del desheredamiento».²⁶ Por lo tanto, en la

interpretación de Baranczak la ironía de Herbert es de naturaleza completamente distinta a la ironía que aprecia la Nueva Crítica, que es una especie de campo magnético en el cual permanece suspendido el poema como icono verbal. La ironía de Herbert es ontológicamente más fundamental: por una parte, dice, la historia del pasado contada por la gran tradición europea tal vez se presente como la realidad, pero la experiencia contemporánea la desenmascara y muestra que no es más que un conjunto de ficciones consoladoras; por otra parte, el mundo en su presencia empírica ajena a la razón asegura ser la realidad, pero los clásicos revelan que una trama de viejos y conocidos mitos actúa detrás de él y lo anima. (Finalmente, «Desde la mitología» desenmascara al propio dios de la ironía: «Entonces llegaron los bárbaros. También ellos apreciaban sobremanera al pequeño dios de la ironía. Lo aplastaban con los pies y lo añadían a sus platos».)²⁷

Si incluso la ironía puede ser aplastada, domesticada y usada como condimento, ¿qué queda que pueda hacer frente al bárbaro? ¿Hay realmente un absoluto en la poesía de Herbert? ¿Es ese absoluto el nihilismo de los longobardos, los conquistadores recién llegados del mundo civilizado, que «acuden en tropel al valle / gritando su continuo nada nada nada»?²⁸

Paso a dos poemas de Herbert que, se les dé la *interpretación* que se les dé, tratan sin duda de la barbarie: «En la entrada del valle», en el cual los ángeles que dividen a la humanidad entre los salvados y los condenados se parecen más que a cualquier otra cosa a soldados de las SS dividiendo las columnas de prisioneros entre los que vivirán y los que morirán, y «Apolo y Marsias», en el cual Apolo, dios de la racionalidad y guardián del orden olímpico, es también el bárbaro torturador de Marsias.²⁹

Lo que vincula a los victoriosos longobardos con los dioses olímpicos y los ángeles celestiales, así como con los funcionarios de la Inquisición que

torturaron a los albigenses y a los caballeros templarios —atrocidades que Herbert relata detenidamente en *Un bárbaro en el jardín*—, es su absolutismo. Todos ellos creen en la tiranía del sistema; no toleran excepciones.

Junto a estos poemas podemos situar «El séptimo ángel», en el cual Shemkel, el séptimo ángel, negro y nervioso, humaniza (por así decirlo) con su imperfección la héptada celestial; e «Informe desde el Paraíso», un informe desde un paraíso «real» donde las cosas son mejores, aunque solo un poco mejores, que en la tierra (una semana laboral de treinta horas, por ejemplo). En este paraíso, lamentablemente, no reina la perfección celestial: alguien olvidó que la resurrección tendría lugar en la carne; y cuando se dejó entrar la carne en el paraíso, también se admitió en él lo humano, lo imperfecto: en realidad, el espíritu de imperfección.³⁰

¿Qué suponen poemas como los dos últimos —cuya mejor caracterización es quizá *maliciosos*— en el orden de la interpretación?

Los poemas de Herbert nos presentan una galería de absolutistas que creen que el universo actual es una forma imperfecta de otro orden ideal, una forma imperfecta de paraíso, por ejemplo, o de la sociedad sin clases, o de la clase de sociedad completamente dócil creada por el terror totalitario. El lenguaje del orden ideal predilecto de esos absolutistas es un lenguaje separado por completo del lenguaje humano, que es un medio imperfecto nacido de un mundo imperfecto. Desgraciadamente para los utópicos, el lenguaje que la gente, la gente real, se empeña en hablar y oír no es perfecto ni de otro mundo: sigue siendo el lenguaje de la carne, imperfecto y de este mundo. El único recurso por medio del cual el ideal puede redimir al lenguaje de la carne es interpretarlo, separarlo. Al llevar a cabo este proceso, al arrancarle la carne, empezará a percibirse, según se espera, el brillo del esqueleto del ideal.

La interpretación es, por lo tanto, el camino que toman los absolutistas hacia la verdad que se oculta tras la poesía. El censor es una figura del lector absolutista: lee el poema para saber lo que significa *realmente*, para conocer su verdad.

Herbert ofrece dos tipos de reflexiones sobre la verdad y la interpretación. Por un lado, ofrece credos como «Cinco hombres» o «Presagios escatológicos del señor Cogito»,³¹ en el segundo de los cuales el personaje del señor Cogito reflexiona explícitamente sobre si tal vez no se le permitiría renunciar al paraíso y quedarse al servicio del mundo. Por otro, ofrece fábulas sobre la interpretación.

Lo que el intérprete/censor desea de Herbert y busca en él es una escritura de segundo nivel (metáfora, alegoría) que se preste a la interpretación; a la interpretación como creencia en un orden abstracto, celestial, de una u otra variedad, por ejemplo. Lo que busca, por lo tanto, es cierta fe. Sin embargo, la ausencia de una fe fundamental y sostenedora en un segundo nivel de representación —una fe que por su naturaleza aprobaría, por enrevesada que fuera, alguna revelación de sí misma, el ofrecimiento de alguna oportunidad de interpretarla— es pertinaz. Herbert sigue siendo fiel al lenguaje de primer nivel, al lenguaje de la carne.

Por lo tanto, la lectura que he hecho de Herbert —un propósito que no deja de tener sus propias ironías, teniendo en cuenta las resistencias a cualquier lectura detectables en Herbert— hace del censor una figura generalizada pero sumamente problemática. Es posible que las circunstancias de la vida de Herbert hayan desposeído al censor de buena parte de su poder de prohibir e inhibir. Sin embargo, el censor sigue siendo el emblemático y tiránico lector del segundo nivel, tanto si su tiranía es la del absolutismo político como la de la reducción racionalista. Por una parte, aparece en relación con Herbert como una resistencia necesaria, el

indicador de un límite más allá del cual el poema se excede a sí mismo y empieza a expresar ambiciones de ser partícipe de un orden ideal. Por otra, como intérprete por excelencia de una poesía que gran parte del tiempo se dedica a reflexionar sobre su distancia de toda interpretación de sí misma, es una figura del absurdo.

La presente lectura se refiere a la poesía más poderosa e intelectualmente escrupulosa de Herbert. No trata de abarcar toda su obra. Hay, sin duda alguna, poemas en los cuales las tácticas de la representación de segundo nivel se emplean irreflexivamente y sin restricciones. Leídos aisladamente, tales poemas pueden incluso respaldar la opinión de Paul Coates según la cual «el arte calculado de burlar al censor [ha puesto] sordina a algún aspecto de la sensibilidad [de Herbert] (y la de toda su generación), y así el recurso constante a las alusiones clásicas elimina como un filtro el sentimiento directo de un modo que se acerca peligrosamente al esteticismo».³² Sin embargo, la mayor parte de la poesía de Herbert se basa en un gran secreto que el censor no conoce: el secreto de lo que hace un clásico. Diga lo que diga la opinión popular, afirmen lo que afirmen los propios clásicos, lo clásico no pertenece a un orden ideal, ni se alcanza adhiriéndose a una serie u otra de ideas. Por el contrario, lo clásico es lo humano; o, por lo menos, es lo que sobrevive de lo humano.

El pensamiento del apartheid

EL APARTHEID

Si actualmente hay una ortodoxia entre los historiadores del apartheid, consiste en que el apartheid no era de naturaleza distinta a las políticas y prácticas de segregación que lo precedieron, y que además la legislación del apartheid no fue en modo alguno una respuesta irracional a cambios sociales que amenazaban las expectativas de los afrikáners y los privilegios de los sudafricanos blancos en general. Los liberales blancos que diagnosticaron que el apartheid era una forma de arrogancia desmedida o de locura, y que al denunciarlo como tal se distanciaron de él, no pretendían en última instancia, según esta interpretación, gran cosa más que distraer la atención de su continuada complicidad en la explotación de la fuerza de trabajo negra.

Sin embargo, calificar de loco el apartheid no equivale en absoluto a dar a entender que el segregacionismo capitalista-liberal que lo precedió fuera sensato. De hecho, tiene cierto sentido sostener que ambos eran una locura. La racionalidad y el interés económico (o «real») no tienen por qué ser lo mismo; la lógica que considera sensato el apartheid porque era racional y lo considera racional porque estaba gobernado por el interés merece ser cuestionada. ¿Cuán corto de miras ha de ser el interés para dejar de ser sensato?, ¿y cuánto más para que empiece a ser demencial? Los teóricos del apartheid justificaban su doctrina sobre la base de que a largo plazo era

beneficiosa para los blancos; el apartheid exigía sacrificios, decían, pero a largo plazo tales sacrificios tendrían su compensación. Al igual que el detective de Poe que va al lugar más obvio en busca de la carta oculta, deberíamos por lo menos considerar la posibilidad de que lo que animaba a aquellos ilustres personajes tal vez no fuera el altruismo que reivindicaban sino, por el contrario, la entrega más burda a sus propias pasiones y apetitos, y que quizá sus declaraciones justificativas no hicieran otra cosa que ocultar la más profunda indiferencia por la suerte de sus descendientes.

La idea que examinaré aquí es que los hombres que idearon e instauraron el apartheid —por lo menos parte de ellos, durante algún tiempo— estaban poseídos por demonios. Echar la culpa a los demonios es, me doy cuenta de ello, no echársela a nadie. Sin embargo, si la locura tiene un lugar en la vida, también lo tiene en la historia. La indiferencia de la historiografía sudafricana respecto a la cuestión de la locura, así como el consenso tácito de las ciencias sociales sobre el hecho de que, si bien se puede admitir que la locura —como lo que solía llamarse el «bantú ilegal»— tenga un lugar en la sociedad, este es ontológicamente un lugar aparte, un *no* lugar que no da a la locura el derecho a un lugar en la historia, no deberían suscitar otra cosa que desconfianza, y tendrían que hacernos redoblar y no reducir nuestro empeño en invocar e interrogar a los demonios del pasado.

Como episodio histórico, el apartheid estuvo determinado por una serie de causas. En efecto, surgió del interés y la codicia, pero también del deseo y de la negación del deseo. Con su codicia, exigía cuerpos negros —en el sentido más físico— con el fin de consumir su energía en forma de trabajo. Con su ansiedad respecto a los cuerpos negros, también creaba leyes para apartarlos de la vista. El apartheid no se comprendía a sí mismo y no podía permitirse hacerlo. Su esencia desde el principio fue la confusión, una confusión que dispersó enloquecidamente a su alrededor.

Los estudios históricos contemporáneos sobre el apartheid adolecen de una limitación autoimpuesta: abordan el apartheid desde fuera, y tratan solo sus acciones en el mundo. Los eclesiásticos calificaban de pecado el apartheid, no porque fuera un crimen de enormes dimensiones (la noción de crimen tiene una debilidad inherente: los crímenes son definidos por los vencedores, y el apartheid no fue un vencedor), sino porque se asignaba a sí mismo la tarea de reformar —es decir, deformar y endurecer— el corazón humano. El apartheid seguirá siendo un misterio mientras no se lo aborde penetrando en su corazón. Si queremos comprenderlo, no podemos obviar los pasajes de su testamento que nos llegan en el lenguaje —hablado desde el corazón— de la autobiografía y la confesión.

Con este espíritu abordo los escritos de Geoffrey Cronjé. Los trato como una confesión: no como una confesión arrepentida —ni mucho menos—, sino como una confesión de creencias, un credo aún más revelador porque está cuajado de ignorancia y locura. Con lo que ahora parece una inocencia pasada de moda, Cronjé cae en el delirio de escribir con una carencia de reservas y de prudente autocensura completamente ajena a sus sucesores en el castillo académico-burocrático que él contribuyó a construir. En ese delirio alcanzamos a captar visiones del apartheid manifiestamente dedicado a pensarse a sí mismo. Pero solo podemos compartir esas visiones si leemos los textos y seguimos los desvaríos desde dentro, si ocupamos con parte de nosotros la posición de Cronjé como sujeto que escribe. Al leerlo, debemos hacer un esfuerzo de proyección, entrar en su lenguaje, escuchando atentamente lo que dice y aún más atentamente lo que no dice, lo que tiene miedo de decir.

Lo que Cronjé no trata en su texto, lo que rehúye, es el deseo de mezcla. Sin embargo, su mente regresa obsesivamente a la mezcla. ¿Qué significa para él la mezcla? En lugar de tratar de precisarlo, prefiero dejar que el

concepto flote con su fascinación incesantemente atractiva pero repulsiva, que es en sí misma un contrasentido, una mezcla. Es la mezcla y el deseo de mezcla lo que constituye el enemigo secreto de Cronjé y de sus compañeros paladines del apartheid, la fuerza desconcertante que hay que desbaratar, encarcelar, encerrar bajo llave. El apartheid es un sueño de pureza, pero un sueño impuro. Es muchas cosas, una mezcla de cosas; una de las cosas que es consiste en un conjunto de barreras que hará imposible que el deseo de mezclarse logre cumplirse.

No me interesa tanto el propio Geoffrey Cronjé —un hombre de escasa importancia histórica— como su locura, y la cuestión del modo en que se extiende o se hace que se extienda la locura a través de un cuerpo social. De modo más general, me interesa la reintegración de la locura en la historia.

GEOFFREY CRONJÉ: CARRERA Y FAMA

Geoffrey Cronjé (1907-1992) se licenció por la Universidad de Stellenbosch en 1929, y luego, como otros jóvenes intelectuales de tendencia nacionalista de su generación, continuó sus estudios en Alemania y Holanda, de donde regresó lleno de entusiasmo por los objetivos y métodos de los partidos de la derecha europea. (Entre sus coetáneos de esa élite intelectual se contaban H. F. Verwoerd, Nico Diederichs y Piet Meyer, todos ellos destinados a convertirse en figuras de mucho peso en el país.) Tras conseguir un doctorado por la Universidad de Amsterdam, pronto lo ascendieron a una cátedra de sociología en la Universidad de Pretoria; siguió dedicándose a la vida académica hasta su jubilación.

Activo políticamente desde muy joven, Cronjé se afilió a la pronazi Dietse Studentebond (Liga Estudiantil Panneerlandesa) y contribuyó a la fundación de la Afrikaanse Nasionale Studentebond (Liga Estudiantil

Nacional). Tiempo después lo reclutó la Afrikaner Broederbond (Liga de Hermanos), organización secreta creada para promover los intereses afrikáners, y se convirtió en una figura destacada en las deliberaciones destinadas a formular la política de la misma. Durante la década de 1930, la Broederbond había dedicado sus energías a la política cultural y a la difícil situación de los blancos pobres carentes de tierras. Sin embargo, cuando el auge económico de los años de la guerra causó una migración negra a gran escala hacia las ciudades, inició una discusión interna intensiva de planes para una segregación racial radical y la creación de reservas africanas en régimen de autogobierno. Las ideas plasmadas en la obra de Cronjé *‘n Tuiste vir die nageslag* fueron fundamentales en estas discusiones.¹

Entre 1945 y 1948, Geoffrey Cronjé escribió o hizo contribuciones importantes a cuatro libros de gran influencia: *‘n Tuiste vir die nageslag* («Un hogar para la posteridad», 1945), *Afrika sonder die Asiaat* («África sin los asiáticos», 1946), *Regverdige Rasse-Apartheid* («Apartheid racial justo», 1947) y *Voogdyskap en apartheid* («Tutela y apartheid», 1948).² Si bien siguió publicando regularmente después de aquella fecha, su fama se basa en estas obras, en las cuales el Partido Nacional se inspiró en gran medida a la hora de elaborar un programa para las elecciones que lo llevaron al poder en 1948.³

Después de 1948, Cronjé se alejó, o se le permitió que se alejara, de un papel de vanguardia. En su investigación y sus escritos empezó a concentrarse en un trabajo social de concepción más limitada entre los afrikáners pobres, y posteriormente en su afición: la literatura clásica. Una evaluación de la obra de su vida, escrita durante el apogeo del apartheid por N. J. Rhodie, da una idea del modo en que lo veía en aquella época el mundo oficial de las ciencias sociales. Durante los «años de agitación» posteriores a la guerra mundial, escribe Rhodie, Cronjé «trató de promover

una evaluación y un diagnóstico responsables desde el punto de vista sociológico» de «la problemática racial sudafricana».⁴ El rigor científico de sus propuestas políticas es digno de elogio. Sus libros de este período, considerados en conjunto, constituyen «la primera exposición *basada en sólidos principios* y exhaustivamente argumentada de[l] sistema de relaciones étnicas» que después de 1948 cristalizaría en forma de apartheid (p. 42). «Numerosas indicaciones políticas que sugirió Cronjé hoy ya forman parte del apartheid establecido por la ley. Otras las suscribe como principio el gobierno» (p. 76). Con una mezcla de formalismo académico y tosquedad que recuerda al propio Cronjé, Rhodie identifica como «posiblemente [la] mayor contribución de Cronjé» la comprensión de que la clave de «la problemática bantú» es la «presencia física» de negros en la Sudáfrica blanca, y que la mejor solución sería, por lo tanto, el «drenaje físico» (*wegdreinering*) de negros (pp. 67-68). (El término *wegdreinering* tiene que ver con la conservación de suelos, pero también con la ingeniería de saneamiento.)

Visto de manera retrospectiva, observamos que, al elaborar la doctrina de un *Afrikanervolk* único que tiene encomendado el deber histórico de mantener su propia singularidad, Cronjé y sus colegas se comportaban de modo muy parecido a los intelectuales nacionalistas de todo el mundo; lo que los hacía distintos no era su fervor nacionalista, sino las medidas que estaban dispuestos a tomar para hacer realidad sus sueños. Nacidos en más de un sentido en la periferia imperial, en las décadas siguientes a la guerra anglo-bóer de 1899-1902, hombres de lengua afrikaans como Cronjé —jóvenes, formados y ambiciosos— habían encontrado abiertas tan solo unas pocas vías de promoción: el derecho, la Iglesia, la enseñanza y los niveles más bajos de la burocracia. Al ver frustradas sus aspiraciones, recurrieron al etnicismo. Su solución a la crisis de sobreproducción y exclusión de

intelectuales como ellos mismos fue trabajar por un Estado separado en el cual podrían emplear sus energías. Se aplicaron a formar, en palabras de Tom Nairn, una «comunidad interclasista y militante que se hiciera poderosamente consciente (aunque fuera de modo mítico) de su propia identidad diferenciada frente a las fuerzas de dominación exteriores». Trabajaban con los únicos materiales que tenían a su disposición: «La gente y las peculiaridades de la región: su *ethnos* heredado, su habla, su folclore, su color de piel, etcétera. El nacionalismo actúa mediante características distintivas porque tiene que hacerlo».⁵ Tomando como base social a los afrikáners rurales pobres y a los urbanos empobrecidos, construyeron a partir de ellos el *Afrikanervolk*.

CRONJÉ: ESCRITOS, 1945-1948

El primer libro de Cronjé, *'n Tuiste vir die nageslag*, está dedicado a la esposa del autor y demás *Afrikanermoeders* como «protectoras de la pureza de sangre de la *Boerenasie*». Esta dedicatoria merece que nos detengamos en ella. La unión del sustantivo *moeder*, «madre», con el epíteto *afrikáner*, si bien no es gramaticalmente incorrecta en afrikaans, lleva aquí una fuerte carga ideológica, consciente e inconsciente. Conscientemente, es una expresión del carácter sintético del afrikaans como lengua germánica, y se opone a la forma analítica alternativa *Afrikaanse moeder*. En su política lingüística se alinea con el movimiento purista de Alemania que propugnaba limpiar la lengua alemana de elementos no germánicos. Inconscientemente, es una figura morfológica de la introversión, la exclusión, el encierro, la adhesión. Aspira a un vocabulario en el cual habrá centenares de entradas con sustantivos llenos de carga emocional que empezarán con *Afrikaner*: *Afrikanermoeder*, *Afrikanergesin*,

Afrikanerbloed, Afrikanerplaas... («madre afrikáner», «familia afrikáner», «sangre afrikáner», «granja afrikáner»...). *Afrikanermoeder* es, pues, una metáfora morfológica y una metonimia léxica de *Afrikanereie*, la singularidad de la condición afrikáner.

Hay un segundo aspecto de la dedicatoria que merece comentario. Implícitamente, Cronjé *no* asigna al padre afrikáner el mismo papel de protector de la pureza de sangre del pueblo. Traducida en términos biológicos, la dedicatoria da a entender que, al limitarse a hombres de pura sangre afrikáner, la mujer afrikáner mantiene puro el linaje de sangre; o, dicho de otro modo, que lo que mantiene puro el linaje es que las mujeres se limiten a hombres de sangre pura. La pregunta se plantea por sí misma: ¿por qué los hombres no mantienen igualmente puro el linaje limitándose a mujeres de sangre pura?

La respuesta, si bien es simple, resulta central en la imaginación genealógica de Cronjé: la bastardía. En la visión de las cosas de Cronjé, el fruto de la relación del hombre afrikáner con una mujer que no sea de sangre pura se define como un bastardo, alguien a quien según la costumbre se relega a la población de bastardos (*bastervolk*). En cambio, el fruto de la relación de la mujer afrikáner con un hombre que no sea de sangre pura puede permanecer como una víbora alimentada en el seno del *Afrikanervolk*. El hijo adopta la clasificación racial de la madre. Por definición, las mujeres bastardas dan a luz hijos que se clasifican en la categoría de los bastardos. Sin embargo, las mujeres afrikáner de sangre pura dan a luz hijos del *volk*. Si uno de esos hijos es, en realidad, un bastardo biológico, crecerá siendo un bastardo secreto, una fuerza insidiosa y debilitante en el interior de la nación.

Ahora bien, si el modo de que el *volk* siga teniendo la sangre pura es que sus mujeres tengan relaciones solo con hombres de sangre pura, ¿cómo

sabrán dichas mujeres que no están teniendo relaciones con uno de esos bastardos secretos? Si esperamos que Cronjé responda que las mujeres poseen maneras intuitivas de saberlo, quedaremos decepcionados: no les atribuye ningún poder de esa clase. Así pues, la castidad femenina no es por sí misma ninguna garantía de la continuidad de la pureza de sangre, y la *Afrikanermoeder* será la protectora de la raza solo a condición de que también se la proteja a ella. Por lo tanto, detrás de la dedicatoria de Cronjé acecha una amenaza o promesa patriarcal. Como esposo, el afrikáner vigilará la castidad de su esposa; como padre, protegerá la pureza de la raza dando su aprobación a los hombres con quienes se emparejarán sus hijas.⁶

‘*n Tuiste vir die nageslag* hace frente a dos «problemas», según se los define en la problemática de Cronjé: el problema del nativo (*naturel*) y el problema del mestizo (*Kleurling*).⁷ Sin embargo, antes de exponer su solución a estos dos problemas, Cronjé dirige, en uno de los párrafos más insólitos del libro, un mensaje encubierto a sus lectores.

Siempre que un afrikáner se expresa sobre los problemas raciales de Sudáfrica, dice Cronjé, hay quienes «[lo] leen con lupa» en busca de pruebas que presentar a los «nativos y mestizos» de que el afrikáner es su mayor enemigo. Tales lectores —Cronjé tiene a todas luces en mente a los liberales y sus acólitos— son «peligrosos», y hay que tenerlos en cuenta (*TN*, p. 7). Lo que se disponen a leer sus compatriotas, según se les advierte, estará por ello autocensurado. Sin embargo, la advertencia tiene doble sentido: al recordar a los lectores la necesidad de censura, también los alerta para que lean entre líneas, para que reintegren en el texto lo que se ha censurado, y de este modo los invita a constituirse, según el término de Leo Strauss, en una comunidad lectora esotérica.⁸ En cuanto a la naturaleza de lo que se ha censurado, se señala claramente, aunque no se expresa con detalle: formulaciones que harían que el afrikáner apareciera como el

enemigo de los nativos y los mestizos; es decir, expresiones de hostilidad hacia ellos. Así pues, para leer a Cronjé completo, para sumarse a los lectores *enterados*, el lector aspirante debe reintegrar en el texto la hostilidad cuya expresión abierta ha sido sustituida por eufemismos o elidida.⁹

Al definir su problemática en términos de nativos, mestizos y asiáticos* vistos en oposición a los blancos («representantes de la raza europea occidental»), Cronjé esboza una tipología racial cuádruple (en otras partes añade una quinta raza, los judíos). ¿Qué base científica tiene esta tipología? Poca, según reconoce. «El punto de vista histórico y tradicional del afrikáner [sobre la raza] ... se basa sobre todo en su experiencia de las diferencias raciales ... Las diferencias de raza están sencillamente *ahí*» (TN, pp. 8-9). Dicho de otro modo, las categorías de la etnología popular —o etnología del *volk*— se aceptan conscientemente como las categorías establecidas, en el marco de las cuales se representará la historia del contacto y el conflicto étnicos en Sudáfrica. Se considera a las razas grupos autoconstituidos, o grupos constituidos por definiciones irresistibles utilizadas por otros (en general hostiles). Desde el punto de vista sociológico, no es una idea poco sofisticada de lo que ha sido la raza en la historia política sudafricana, aunque Cronjé no la mantiene de forma coherente: a menudo echa mano de una concepción que está más en sintonía con la ciencia racial europea de la primera mitad del siglo.¹⁰

También hay ocasiones en que recurre a la noción de raza como algo predeterminado, parte de la creación. La «diversidad racial» del planeta, según dice, debe ser protegida de la «bastardización» (*uitbastering*, que además sugiere una eliminación irreversible de la diferencia). «Una mezclanza (*mengelmoes*) de razas [es] algo antinatural.» Cada raza tiene asignada su tarea en el plan general de Dios. Por ejemplo, la prueba de la

«monótona» música africana sugiere que los africanos tienen predisposición al «trabajo reiterativo [con] ritmo “monótono”» (TN, pp. 10, 19 y 18).

Ahora bien, si la «bastardización» —mezclar las razas— es un pecado contra la creación, ¿acaso la Sudáfrica dirigida por los blancos, con una población «bastarda» mestiza de millones de personas, no ha estado pecando desde sus inicios? En su respuesta a esta acusación, Cronjé se basa en la arrogante reescritura de la historia de la colonización blanca llevada a cabo por su colega G. Eloff. En los primeros años de asentamiento holandés, según admite Eloff (y Cronjé), pudo haber cierta mezcla sexual con la población indígena. Sin embargo, en cuestión de una o dos generaciones ya había arraigado el «concepto de apartheid». De hecho, es probable que la mayoría de los mestizos no sean descendientes de los colonos originales, sino de los soldados británicos que desembarcaron en El Cabo en el siglo XIX (TN, p. 21).¹¹

«En lo tocante a la mezcla de sangre, el mestizo representa el mayor peligro para la raza europea en Sudáfrica» (TN, p. 39). El segundo capítulo de *'n Tuiste*, el núcleo del libro, se ocupa directamente del *bloedvermenging*, cuya traducción por «mestizaje» no es del todo adecuada. Si bien «mestizo» procede del latín tardío *mixticius*, «mezclado», dicho origen puede no resultar evidente para muchas personas, con lo cual se pierde la noción clave del término. Por eso prefiero «mezcla de sangre», que traduce directamente *meng*, «mezcla», aunque ni siquiera esta solución capta la fuerza perfectiva de *vermeng*, mezclar de modo que no sea posible deshacer la mezcla.

En 1939, según recuerda Cronjé, el gobierno sudafricano designó una Comisión sobre Matrimonios Mixtos (es decir, interraciales). Esta comisión, cuyo mandato no abarcaba la investigación de las relaciones sexuales interraciales en general, recomendó que la ley prohibiera los

matrimonios mixtos, entre otras cosas porque producían «personas que pasarían por europeas» y ello llevaría, en palabras de Cronjé, a la «infiltración de sangre no blanca en la población europea» (TN, pp. 44-45).

«Infiltrar» (en afrikaans *insypel*, *insyfer*) es otra palabra clave para la imaginación de Cronjé: de forma variable tanto en afrikaans como en holandés (*sijpelen*, *zippelen*, *siepelen*, *sieperen*), Cronjé la usa en contextos en los cuales se puede cambiar fácilmente por otra palabra que rima con ella, *insluip*, «entrar furtivamente»: el bastardo secreto que trata de hacerse un lugar en la comunidad blanca y en la cama de una mujer blanca, es *die sluwe insluiper*, «el granuja que entra furtivamente» (TN, p. 77). El nexo semántico evocado tiene una fluidez oscura y peligrosa.

Ni la comisión ni Cronjé —que, por supuesto, apoya la recomendación de la misma— afrontan la pregunta de por qué una persona tendría que oponerse abiertamente a la opinión pública para contraer un matrimonio mixto; es decir, no afrontan la cuestión del deseo. Sin embargo, Cronjé sí la aborda indirectamente:

Hay blancos, nacidos en este país, que han degenerado hasta tal punto en cuanto a moralidad, respeto por sí mismos y orgullo racial que no sienten ningún reparo frente a la mezcla de sangre ... Los blancos deben protegerse de esos individuos sin conciencia y criminales que practican la mezcla de sangre ... haciendo punible toda mezcla de sangre (relación ilegal). *El individuo es responsable de todas sus actividades ante su comunidad*. La comunidad-nación [*volksgemeenskap*] tiene derecho a llevar al banquillo de los acusados a cualquiera que actúe en contra de sus intereses supremos ... Pues el interés de la nación [*volksbelang*] está siempre por encima del interés personal [*eiebelang*] (TN, p. 47; la cursiva es de Cronjé).

Aquí, al entrar plenamente en materia, Cronjé deja atrás su prosa académico-burocrática, más prudente: el pasaje recuerda no solo las tristemente famosas leyes de Nuremberg de los nazis, sino también, por un momento, el estilo de denuncia y amenaza característico de la propia oratoria hitleriana.

Las condiciones de desorden social posteriores a la Gran Depresión, dice Cronjé, han obligado a muchos blancos pobres a vivir en áreas residenciales mixtas. De modo concomitante, se ha producido una constante penetración (*indringing*) de no blancos (*nie-blankes*) en zonas blancas, lo cual ha dado lugar a una forma de «vivir sin orden ni concierto» (*deurmekaarwonery*: *deurmekaar* también significa «confundido», como en un estado de confusión mental). El hábitat mixto es una de las principales causas sociales de la mezcla de sangre. Los blancos de las zonas mixtas pierden sus lazos con el *volk*. «Inconscientemente, en ellos empieza a producirse un proceso gradual de sentirse iguales [*gelykvoeling*] [a los no blancos].» La distancia entre blancos y no blancos disminuye. (Aquí y en otros lugares Cronjé sufre lapsus sorprendentes, y parece inconsciente de que sus palabras pueden leerse desde otro punto de vista como un argumento en el sentido de que la mezcla social reducirá las tensiones interraciales.) «Las zonas mixtas se convierten en los lugares de muerte [*sterfplekke*] de la raza blanca en Sudáfrica y en el terreno más fértil [para] la bastardización.» El desorden social y la mezcla de sangre amenazan con crear «una única sociedad-mezcolanza sudafricana» (TN, pp. 59 y 55).

Mengelmoes-samelewing, «sociedad-mezcolanza» es otro término que merece reflexión. *Mengel* contiene el *meng* de *rasservermenging*, pero además se refiere a mezclar *revolviendo*, *desordenando*. Es cognado del inglés *mangle* («destrozar, estropear»). *Moes*, cognado del inglés *mush* («papilla»), es un término culinario. En su uso cotidiano, *mengelmoes* es siempre despectivo, y sugiere una mezcla en la cual se ha perdido no solo el carácter individual, sino toda estructura original; lo que queda es informe, uniforme y pastoso: de hecho, muy parecido a las heces.

¿Qué blancos son los traidores «que practican la mezcla de sangre»? Cronjé identifica cuatro tipos. Uno es el judío, otro el soldado o marinero

que está de paso, el tercero el blanco pobre y retrasado mental. Quedan aquellos blancos nacidos en Sudáfrica —«gente inferior» (el término recuerda a Alfred Rosenberg)— que han «degenerado» en «moralidad, respeto por sí mismos y orgullo racial» hasta el punto de que no les repugna la mezcla de sangre. Unos pocos se casan salvando la línea de división racial, pero la mayoría «mezclan la sangre» (*vermeng die bloed*) en relaciones extramatrimoniales. «Por la noche, al amparo de la oscuridad, se deslizan furtivamente [*sluip*] en los lugares [de los negros y los mestizos], donde traicionan a la raza blanca.» Ahora bien, «durante el día los vemos de nuevo entre nosotros en sus tiendas, sus ocupaciones, etc., donde suelen mantener un aspecto respetable» (TN, p. 62). Hay que distinguir estos *insluipers* degenerados de los bastardos secretos que hay en el interior de la comunidad blanca, los *insypelaars* («infiltrados») en la reserva de sangre blanca (véase RRA, pp. 84-85).

Tras haber demostrado, en su opinión, la amenaza que representa para la raza blanca la mezcla de sangre, en la segunda parte de *‘n Tuiste Cronjé* pasa a enumerar un arsenal de contramedidas, que empiezan por la segregación residencial y la segregación en los lugares de trabajo y culminan en la «segregación racial total». Si tiene que haber inmigración, debe investigarse a los inmigrantes para comprobar su «pureza de sangre» (TN, p. 83-84). Estas medidas de apartheid no están pensadas exclusivamente para Sudáfrica, concluye. Llegará un día en que será necesaria una política racial para toda África, con el fin de garantizar la supervivencia de la raza blanca e impedir lo que posteriormente denominará «el regreso de la confusión, el paganismo y el caos» (RRA, p. 107).

Los tres capítulos con los que Cronjé contribuyó al libro colectivo *Regverdige Rasse-Apartheid* (1947) repiten muchos de los argumentos de *‘n*

Tuiste. El autor, sin embargo, profundiza con angustia en el enigma del deseo, natural y antinatural.

Es natural, dice, desear mezclar la sangre con sangre de la misma clase que la propia. ¿Es natural o antinatural desear mezclar la sangre con la de otra raza? La clase natural, ¿es la especie o la raza? Si es la primera, cabe esperar que el deseo atraviese continuamente las fronteras de raza, y el esfuerzo por contenerlo dentro de estas será inacabable. Si, por el contrario, el deseo solo actúa naturalmente en el seno de la raza, el deseo que atraviesa las divisorias raciales es tan antinatural como el bestialismo, y en teoría puede hacerse que se extinga (por ejemplo, mediante la eugenesia).

La pregunta vuelve a plantearse de otro modo: la aversión al contacto sexual con otras razas, ¿viene determinada genéticamente (es decir, racialmente) o culturalmente (es decir, por la costumbre)? A todas luces, la preferencia —el deseo— de Cronjé es por la primera opción. Tiene inclinación a tratar a «los que practican la mezcla de sangre» como degenerados, y a identificar el embotamiento (*afstomping*) de la aversión como una forma de degeneración progresiva.

Sin embargo, la existencia en Sudáfrica de una población de sangre mezclada se yergue como un hecho de magnitud tan brutal que no se la puede ignorar. En la medida en que las personas mestizas son descendientes de antiguos colonos blancos, incluidos sus propios antepasados (y ningún afrikáner, ni siquiera Cronjé, puede negar la posibilidad de que algunos de ellos lo sean), los ancestros del pueblo afrikáner debieron llevar a cabo prácticas «degeneradas». Por lo tanto, Cronjé se ve obligado a ofrecer una explicación de la aversión situada en la historia. De este modo, tiene que revisar y ampliar su explicación de los inicios de la historia colonial.

Según admite, es posible que, en el siglo XVII, durante una o dos generaciones no hubiera prejuicios contra la mezcla de sangre. Sin

embargo, cuando los colonos se dieron cuenta de la amplitud de las diferencias entre las razas, surgió en ellos una aversión que se convirtió en «parte integrante de la actitud cotidiana hacia la vida»; en realidad, se dio por supuesto que era «un instinto». *Pero no era un verdadero instinto*. Del mismo modo que surgió de circunstancias específicas, el cambio de circunstancias podría producir su pérdida. Tal vez esas circunstancias ya hayan llegado con el declive socioeconómico de los blancos y el ascenso de los no blancos (de ahí la necesidad inmediata de segregación racial) (RRA, pp. 76-83).¹²

A todas luces, Cronjé está en un aprieto. Si la aversión no es instintiva sino que está condicionada socialmente, la decisión de mantener el entorno social que genera la aversión no puede justificarse como un deber trascendente en pro del futuro de la raza biológica. La decisión de mantener o recrear —o, si hay que decir la verdad, *crear por primera vez*— circunstancias en que la mezcla de sangre sea imposible deberá apelar a un mandato distinto. Esta es la razón por la cual Cronjé cambia su postura del biologismo a la idea del *Volk* orgánico, según la elaboró Herder. Ello se debe a que, en la teoría herderiana, el individuo nace en el seno del *Volk* y no tiene ningún derecho natural fuera del mismo.¹³ El *volkswil* al cual tiene que someterse todo individuo es, pues, más que un consenso político: como expresión del ser del *volk* orgánico, va más allá no solo de la voluntad del miembro individual, sino también de las circunstancias históricas de su expresión, aun cuando el *volk* pueda haber nacido dentro del tiempo histórico. Así pues, el afrikáner que traiciona el ser de su *volk* mezclando la sangre comete asimismo un acto contranatura.

De ello se deriva la compleja posición de los actos de mezcla de sangre. Si la mezcla de sangre fuera un delito contranatura del mismo orden que el bestialismo, las personas que lo cometieran estarían fuera de la ley, y la

medida (eugenésica) adecuada contra ellas sería del estilo del exterminio o la esterilización. Sin embargo, la mezcla de sangre no es contraria al instinto biológico. Es contraria a un precepto en el cual podemos distinguir tres líneas de fuerza: la fuerza del *volkswil*; la fuerza de la voluntad de Dios de que la humanidad esté dividida en naciones (Cronjé no es reacio a interpretar la aparición entre blancos de rasgos recesivos «africanos» como un castigo de Dios por «los pecados de los padres» que actúa a través de las leyes de la genética [RRA, p. 85]), y la fuerza del derecho penal (pues, por supuesto, lo que pide Cronjé es, por encima de todo, que se prohíba por ley la mezcla de sangre).

En su tercer libro, *Voogdyskap en apartheid* (1948), Cronjé niega que el apartheid sea una doctrina del *Herrenvolk*, argumentando que tiene una base moral en el deber del hombre blanco hacia el africano. Los africanos están todavía en una etapa de infancia cultural; el hombre blanco debe actuar *in loco parentis* hasta que alcance la adultez.

Durante este período de crecimiento, debe impedirse a toda costa la desintegración de la cultura indígena. Si los negros quedan desprovistos de su organización tribal, resultarán, al igual que los mestizos, «tragados» por el proceso de occidentalización. Incapaces de absorber la cultura occidental, se convertirán en la práctica en una «masa sin cultura» (*kultuurlose massa*) (VA, p. 33). Cultura, para Cronjé, es siempre *volkskultuur*, una estructura de diferencias en el seno de la cual vive el individuo y que lo sostiene; la pérdida de diferencia se suele representar mediante metáforas de ingestión voraz, digestión y defecación. Desprovistos de la organización tribal, los africanos «sin cultura» constituyen una masa uniforme —internamente indiferenciada— en dos sentidos: simple torpeza amorfa, pero también coagulación postribal y prepolítica.

La negociación de la peligrosa fase de crecimiento bajo tutela exigirá que

negros y blancos vivan en territorios nacionales separados bajo sistemas socioeconómicos separados. Esta separación (*apartheid*) alejará al hombre blanco de la mirada diaria del hombre negro y de este modo garantizará que una cultura y un estilo de vida inalcanzables no se conviertan en el objeto del deseo envidioso del segundo. También apartará a los negros de la vista de los blancos e impedirá que los primeros se conviertan en objeto del deseo sexual de los segundos. Lo que debe rechazarse por encima de todo es la actual (1948) «mezcolanza de razas» (*rasse-mengelmoes*), que muy pronto se convertirá en una «raza-mezcolanza» (*mengelmoes-ras*) (VA, p. 27).

TEMÁTICA

Hay un reducido conjunto de temas alrededor de los cuales da vueltas obsesivamente el pensamiento de Cronjé. El principal de ellos es la *mezcla*.

Los polos semánticos de la visión racial de Cronjé están marcados, por una parte, por las palabras *anders* («diferente»), *eie* («propio» o «único») y *apart* («aparte»), y, por otra, las palabras *meng* («mezcla»), *moes* («papilla») y *massa* («masa»). Esta polaridad caracteriza no solo su pensamiento sino la propia textura de su discurso: ahora traza fronteras, rastrea diferencias, erige sistemas y, en general, interpreta el papel de patriarca fundador de su nuevo territorio; ahora se rebaja a las bravatas, a la propagación de rumores, a imaginaciones obscenas, a juegos de palabras obsesivos y nada creativos. La *diferencia* es el mundo al que quiere pertenecer Cronjé; *mezclapapillamasa* es el mundo que repudia con la mayor vehemencia, pero al cual su imaginación regresa una y otra vez.

Hay algo que obsesiona a Cronjé. Permítaseme llamarlo simplemente «M». M es el signo de lo indiferenciado, pero también de la indiferencia:

indiferencia respecto la ley, pero también indiferencia respecto a todo lo que no sean los impulsos de un apetito devorador. Devore lo que devore M, sale por el otro extremo indiferenciado, es decir, en forma de más M. En el álgebra de la mezcla, $M+B=M$, $M+N=M$, $M+M=M$, incluso $B+N=M$. A menos que haya apartamiento (apartheid), pregunta Cronjé —no se puede asegurar si ominosamente o con desesperación—, ¿qué puede deparar el futuro sino más y más mezcla, más y más M? El mestizo nunca está satisfecho con la sangre blanca que tiene en las venas, sea cuanta sea: siempre está ávido de más («más sangre blanca ... es bien recibida»). La fantasía de la sangre se sube a la cabeza, se vuelve confusa, indiferenciada. En el acto de la mezcla (el acto de la oscuridad), la sangre mestiza se bebe de un trago la sangre blanca y la convierte en sangre mestiza. Pero al mismo tiempo se infiltra en la reserva de sangre blanca y la contamina (VA, p. 34).

M, el *sluwe baster-insluiper* que bebe y contamina, representa para Cronjé el insidioso deslizamiento hacia la indiferenciación por parte de un sistema de orden basado en el mantenimiento aparte de las cosas, un sistema que es por sí mismo precario, frágil: en la sustanciosa imaginación de Cronjé, se trata (cuesta encontrar el símil) de una especie de tegumento que conserva unido pero interiormente separado un contenido fluido siempre dispuesto a mezclarse y derramarse. Es como una piel que mantiene unido un cuerpo cuya sustancia física es fluida en un 90 por ciento, al mismo tiempo que mantiene interiormente separado este cuerpo fluido, este conjunto de fluidos. El *baster* M es el principal representante de los fluidos mezclados. Por sus venas corren fluidos mezclados; su naturaleza es desencadenar la mezcla de todos los fluidos, unos fluidos que por su naturaleza fluida están muy dispuestos a mezclarse. La amenaza del *baster* consiste en poner fin al orden de cosas que se mantienen separadas

en todos los ámbitos: sexual, social, conceptual. El desmoronamiento del sistema, el desmoronamiento de la represión, amenaza al yo.

M, el indiferenciado, nunca está harto: al igual que el fuego, cuanto más devora más dispuesto está a devorar.¹⁴ Por lo tanto, el apartheid, la ley de la diferencia, debe ser estricto, sin concesiones, tal vez incluso sin piedad. Los liberales creen que el «común acuerdo» bastará para impedir la mezcla. No, dice Cronjé: cuanto más se acerquen negros y blancos en el terreno del desarrollo, más embotada quedará por ambas partes la aversión a la mezcla de razas. «*Esta* —este insidioso aumento de la indiferencia— es la razón por la cual resulta necesaria la separación de razas» (VA, p. 156). Dicho de otro modo, el principio de diferencia supera en importancia los acuerdos humanos, incluso los acuerdos pacíficos, que se producen en la historia. Se vea como se vea desde fuera, el mundo es el escenario de un conflicto maniqueo entre el principio de diferencia y el principio de no diferencia. No se puede conciliar entre diferencia y no diferencia, porque (de nuevo el álgebra asimétrica) diferencia más no diferencia es igual a no diferencia. El apartheid no pertenece al campo de la política, sino al de la escatología.

Un segundo centro de atención de Cronjé, una turbulencia continua bajo la superficie de su prosa, es el misterio del deseo.

Un bóer típico, escribe Eloff, el colega de Cronjé, en un pasaje singular, «sencillamente no puede imaginar cómo es posible que un hombre blanco sea culpable de un delito tan repugnante [*gruwelike misdaad*]» como tener relaciones con una mujer negra. La tradición bóer profundamente arraigada es que «un hombre [blanco] joven no habla con mujeres nativas o mestizas» más que de cuestiones esenciales como los salarios. «No puede ofrecerse una prueba más elocuente del rechazo del bóer a la bastardización, pues este [rechazo] es la verdadera fuerza impulsora de la actitud de un hombre joven hacia una *meid*.»^{*15}

La fuerza impulsora del silencio del joven, de la represión de sus palabras, es, insiste Eloff, su rechazo —su aversión— hacia aquello a lo que podrían llevar dichas palabras. Dándole la vuelta, cabría preguntar: ¿podría darse una pista más elocuente de la verdadera fuerza impulsora interior del joven —su deseo— que la prohibición que se impone a sus palabras? Además, por lo que se refiere a la interpretación errónea del silencio del joven, así como a la vehemencia con que se presenta dicha interpretación, ¿no apuntan a la verdadera fuerza impulsora interior del propio Eloff, es decir, la negación del deseo de los hombres blancos hacia las mujeres negras? ¿Y cuál es la «tradición profundamente arraigada» que señala Eloff sino la prohibición del patriarca, en cuyo nombre él escribe?

Si coloco en el centro de mi explicación las diatribas de Cronjé contra la mezcla de sangre y no sus recetas para la creación de suburbios segregados y reservas nativas, es porque el apartheid de Cronjé —y, en la medida en que el apartheid de Cronjé se hizo realidad en la legislación, el apartheid real— surge como un contraataque dirigido al deseo. No cabe duda de que el apartheid (y las actuaciones políticas conocidas en términos generales como segregación que lo precedieron) tuvo su orígenes no solo en el deseo y la negación del deseo, sino también en el miedo y la codicia. Sin embargo, la temática del apartheid merece que se reintegre en ella el apartado que con suma facilidad se ha pasado por alto, censurado, eliminado, a saber, la negación, el desplazamiento y la reproyección del deseo que se recrea en nuevos y enormes proyectos desplazados de desplazamiento: el nuevo trazado de los mapas de las ciudades, la nueva división del campo, el traslado y reasentamiento de poblaciones.

El apartheid servía a ciertos intereses económicos. Por lo tanto, a condición de que la devoción por el interés económico siga siendo la medida de la racionalidad, el apartheid no era irracional. Además, resulta sencillo para todo el mundo ver la continuidad del apartheid respecto a las políticas de segregación que lo precedieron, y en general respecto al llamado «modo de vida sudafricano» que se había desarrollado desde 1652. Entonces, si hay alguna locura en el panorama del apartheid, ¿cuál es su lugar?

Aunque fuera solo por el hecho de haber vivido en Sudáfrica, me resistiría a limitar la locura del apartheid a un compartimento de la mente de Cronjé. Y me reafirmo en esta resistencia cuando observo que no solo los comentaristas hostiles, sino también los herederos ideológicos de Cronjé, tienen dificultades para integrar la locura del mismo en las explicaciones que dan de su razón. Sus herederos guardan silencio sobre ella o la tratan con eufemismos; tan claramente como les permite la consideración, señalan que es superflua, innecesaria, incluso un estorbo.¹⁶

¿Por qué, entonces, en la década de 1940 se acogieron favorablemente los escritos de Cronjé, se los trató como una explicación seria de la realidad, y se actuó tomándolos como base?

Parte de la contestación es que Cronjé halló respuesta porque en aspectos cruciales era representativo de su clase y de su época. De hecho, fue uno de los instrumentos utilizados por su clase para expresar sus deseos y obsesiones. En este sentido, no fue él quien contagió a la sociedad la locura sobre la raza, sino la sociedad la que se la contagió a él. (En este aspecto, sin embargo, debemos cuidarnos de caer en la circularidad. Cronjé se queja con frecuencia de que sus compatriotas afrikáners son poco estrictos respecto a la mezcla de razas. Sus propios estudios sociológicos de la década de 1930 revelan inequívocamente que no todos los afrikáners compartían sus obsesiones.)¹⁷

Otra parte de la respuesta es que Cronjé participaba en una empresa más amplia de movilización desde arriba para constituir en grupo étnico a quienes hablaban afrikaans y elevarlos a la conciencia nacional (o nacionalista). Al unir las variedades étnica y religiosa del fervor, al idear lo que equivalía a una religión civil, Cronjé y sus compañeros de ideología, en palabras de Bloomberg, «cautivaron a las masas afrikáners dándoles sentido, comunidad, posición, esperanza y respeto hacia sí mismas».¹⁸

Ahora bien, la bandera principal de este proyecto de movilización siguió siendo el exclusivismo racista, y su modelo político un desacreditado y derrotado nacionalismo de derecha europeo. ¿Cómo es posible que se difundiera también con tanto éxito la vertiente racista del proyecto de Cronjé?

La respuesta fácil es sencillamente que apeló con éxito al racismo subyacente de la comunidad afrikáner. El modelo metafórico de tal respuesta es tal vez el de la vibración por simpatía: cuando se toca la nota adecuada, el oyente responde vibrando. Permítaseme, no obstante, examinar una metáfora distinta: la metáfora del contagio.

En el pasado, el contagio se ha usado con frecuencia como modelo explicativo de la comunicación de pasiones entre masas humanas. Gustave le Bon, por ejemplo, en un estudio pionero por el que Freud sentía gran admiración, mencionó la susceptibilidad al contagio, junto con una sugestionabilidad agudizada y la disminución de las inhibiciones contra la agresión, como los tres rasgos principales de la psicología de las masas.¹⁹

Por sí sola, la metáfora del contagio explica tan poca cosa como la metáfora de la vibración por simpatía. Sin embargo, en el contexto de la tradición racial de Sudáfrica sí adquiere un sugestivo tinte cultural e histórico. Permítaseme que recuerde uno de los argumentos de Cronjé en favor de la segregación total, en contraposición a la simplemente

residencial. Los blancos dan empleo a los negros como criados, dice, ignorando su «bajo nivel de higiene» y exponiéndose de ese modo a la «infección» (*besmetting*). De este modo, asegura, las niñeras negras transmiten enfermedades venéreas a los bebés blancos. Además, cuando los blancos envían la ropa sucia para que los negros hagan la colada, la ropa pasa un tiempo en un entorno antihigiénico negro y vuelve contaminada (TN, p. 172).

Cronjé reitera aquí un tópico de los prejuicios sudafricanos. En un trabajo que con justicia ha llegado a ser bien conocido, Maynard Swanson ha revelado las líneas generales de lo que denomina el «síndrome del saneamiento». Los barrios pobres superpoblados y faltos de higiene son señalados, a menudo por parte de funcionarios públicos con intereses políticos en el asunto, como el origen de enfermedades infecciosas que afectan al conjunto de la comunidad. Mediante un proceso de asociación metonímica, el origen no tarda en pasar del barrio propiamente dicho a sus habitantes (negros). Como medida de salud pública, se lleva a cabo entonces una doble acción: se desaloja el barrio y se traslada a sus habitantes a un lugar (un «emplazamiento») fuera del cordón sanitario de la ciudad. Es posible que la epidemia que dio lugar al pánico del saneamiento pase; pero el hombre negro, concebido ahora como portador *en sí mismo* de la infección, permanece segregado, con la orden de vivir indefinidamente fuera de la ciudad.

En este y otros trabajos, Swanson argumenta de este modo que la administración sanitaria pública contribuyó a moldear la ecología racial de las sociedades coloniales. Las relaciones raciales urbanas se conceptualizaron en gran medida mediante imágenes de infección y enfermedad epidémica. En Sudáfrica en particular, el síndrome del saneamiento fue «una línea de gran importancia en la creación del apartheid

urbano». El vínculo entre negritud y contagiosidad nunca fue real. La epidemiología se usaba simplemente como una racionalización para justificar acciones cuyos objetivos reales eran económicos. Sin embargo, dice Swanson, esto no debería reducir nuestro interés por «el poder de una metáfora para determinar las percepciones e influenciar o justificar la conducta». ²⁰

Sin embargo, yo iría más lejos y preguntaría: en sentido estricto, la infección que temían los blancos de Swanson —y también Cronjé—, ¿es una metáfora, *otra cosa* disfrazada de enfermedad? Cuando examinamos detenidamente el síndrome del saneamiento, vemos que lo que actúa no es una metáfora (un cambio de un término por otro porque ambos son equivalentes en cierto sentido), sino una metonimia (un deslizamiento de significado de una cosa a la otra porque son adyacentes). En una primera secuencia de los desplazamientos metonímicos vemos que el germen de infección que se sospecha que alberga el portador negro es desplazado a su aliento, sus esputos, sus mucosidades, y luego al negro *como negro* que alberga ese aliento, esa saliva, esa mucosidad. De ser un portador que es negro, el sospechoso pasa a ser el negro que es portador; de ser vehículo de infección, la propia negritud pasa a ser la infección, sujeta por lo tanto a medidas sanitarias públicas como el aislamiento o la segregación.

En el paso siguiente, se desplaza rápidamente el germen infeccioso —en una especie de movimiento fluido cuyo modelo es la circulación de la sangre— al conjunto del cuerpo negro. El cuerpo negro se convierte en un generador de esencia negra (como hablamos de «esencia de rosa»). Si bien «sangre negra» es el nombre que se suele aplicar a esta esencia, se entiende ante todo que «sangre negra» significa «semen negro» (aunque se trata de una clase de semen que poseen ambos sexos, como revela la historia de Cronjé de la mujer negra que contagia enfermedades venéreas a los bebés

blancos), pero en segundo lugar se entiende también que esta «significación» no es estable: no es una equivalencia, una metáfora. La circulación de la «sangre negra» por el cuerpo negro es ni más ni menos que el poder de circulación de la propia metonimia, un lugar incesantemente desplazado a otro. De este modo, *el cuerpo negro es el lugar de la metonimia*; y si esto parece un concepto escurridizo, un concepto difícil de captar, difícil de asir, difícil de precisar, es porque el lugar de la metonimia es un no lugar, porque su «lugar» esencial es el lugar en el que acaba de estar o está a punto de estar.

Tercero, lo que podemos llamar la idea de infección, pero podríamos llamar igualmente el germen de la idea, se transfiere mediante un proceso de rápido desplazamiento a la agitada comunidad. El trabajo de Swanson trata, al fin y al cabo, de la conducta de comunidades en estado de pánico (un pánico que, según su explicación, es explotado por intereses políticos); y el pánico es solo la otra cara de la sugestionabilidad contagiosa que para Le Bon (y para Freud) era un rasgo fundamental de la mentalidad de las masas. Sin embargo, en la sugestionabilidad contagiosa lo que es sugestionable no es el contagio, sino la propia sugestionabilidad: el hecho de ser susceptible de sugestión es lo que es sugestionable. De este modo tenemos otra visión de desplazamiento sin fin, otro pensamiento escurridizo: del contagio a la sugestionabilidad de contagio, a la susceptibilidad de sugestionabilidad de contagio, a la susceptibilidad de susceptibilidad...

Finalmente, como observa Swanson, solo quien ya está infectado (quien ya está agitado) puede resultar infectado. Los funcionarios de Sanidad que ordenaron la segregación de los negros en la Ciudad del Cabo del cambio de siglo «[ya] estaban imbuidos de las imágenes de la enfermedad infecciosa como metáfora social». La idea de resultar infectado se hereda

mediante un proceso de desplazamiento hacia atrás sin fin, como nos explica el mito de la Caída.²¹

Si este análisis tiene alguna fuerza como explicación de la propagación de la aversión, tal vez nos convenga abandonar la búsqueda del origen de la receptividad de los lectores de Cronjé, y de la receptividad de los sudafricanos blancos en general a la agitación racista, en favor de un tipo distinto de actividad analítica: seguirle la pista, seguirle los pasos, al movimiento por el cual se desplazan las ideas; es decir, una *lectura*, más que una *explicación*.

LOCURA

Según la lectura que he ofrecido de sus escritos del período 1945-1948, Geoffrey Cronjé, o el «Geoffrey Cronjé» que interesa, estaba loco. El electorado que se tragó lo que ofrecían Cronjé y sus amigos, además de estar engañado o autoengañado, también estuvo loco durante un tiempo, o por lo menos enloquecido, aunque, dado que no nos dejó ningún texto, no puedo respaldar esta afirmación con una lectura.

Entonces, ¿había alguien en la transacción que no estuviera ni engañado, ni autoengañado, ni loco en cualquier sentido de la palabra, sino completamente cuerdo, exactamente consciente de cómo eran las cosas? La historiografía reciente del apartheid, si bien tiende a dar a entender que existían tales personas, de modo más general y más sutil tiende a eludir la cuestión basándose en que para que un sistema ideológico exista y funcione no es necesario que se conozca a sí mismo. Así pues, metáforas clave como la del contagio sanguíneo no son necesariamente invención de grandes retóricos, sino que más bien están *en el ambiente*, esperando una confluencia de circunstancias materiales que favorezca su difusión.

Identificar dichas circunstancias se convierte en una parte fundamental de la tarea del historiador.

Es obvio, por supuesto, que en la noción de unas ideas que flotan en el aire dispuestas a arraigar y difundirse por el cuerpo social cuando las circunstancias son adecuadas he vuelto a recurrir a la metáfora —a la meta-metáfora— de la infección. A fin de cuentas, uno solo puede adoptar dos posiciones viables respecto a la noción de que las ideas (las ideas «ideológicas») no son construcciones conscientes que se emplean como medios para conseguir fines, sino que por el contrario flotan en el aire, dispuestas a infectar a sociedades enteras (modelo 1) o a infectar a intelectuales —seleccionados o autoseleccionados por sus tipos particulares de obsesión— que en su calidad de retóricos-propagandistas las reciben, intensifican, dramatizan y transmiten al conjunto de la sociedad (modelo 2, el de Gramsci). Una posición es que toda la descripción es una práctica metáfora profesional para un proceso sobre cuyo funcionamiento somos más o menos ignorantes. La otra posición es que resulta filosóficamente ingenuo creer que las metáforas representan cosas que son más reales que las propias metáforas, creer que si nos remontamos lo suficiente en las equivalencias en última instancia llegaremos a significados sólidos. Por el contrario, en última instancia no hay «última instancia» en el lenguaje; las metáforas se deslizan en otras metáforas (o las interpretan), unas metáforas que a su vez se deslizan en otras, y así sucesivamente. Si seguimos este último camino, tal vez estemos en una posición mejor para leer el racismo, pero no estaremos en posición de erradicarlo, no solo porque no tiene raíz (ninguna raíz «última»), sino porque una posición de lector no es en absoluto una posición: es lo que solo puedo denominar un *seguimiento*.

El trabajo del censor: la censura en Sudáfrica

La Ley de Publicaciones (1975) de la República de Sudáfrica, enmendada en 1978, permitía que fueran declaradas «indeseables» las publicaciones que se estableciera que respondían a uno de los siguientes criterios:

- a) Ser «indecentes, obscenas, ofensivas o perniciosas para la moral pública».
- b) Ser «blasfemas u ofensivas para las convicciones o sentimientos religiosos» de cualquier «sector» de la población.
- c) «[Hacer] objeto de ridículo o desprecio ... a cualquier sector».
- d) Ser perjudiciales para las relaciones entre sectores.
- e) Perjudicar la seguridad, el bienestar, la paz y el orden.
- f) Revelar parte de una causa judicial en la cual se citara material ofensivo.¹

En 1980, J.C. W. van Rooyen, profesor de derecho penal en la Universidad de Pretoria, fue designado para la presidencia del Consejo de Apelación sobre Publicaciones, el tribunal de última instancia en el sistema de censura creado por la ley, como sucesor del juez J.H. Snyman. En aquella época, Van Rooyen ya era autor de un libro sobre el sistema, *Publikasiebeheer in Suid-Africa* («El control de publicaciones en Sudáfrica») (1978), al que posteriormente añadiría *Censorship in South Africa* («La censura en Sudáfrica») (1987). Se trata de obras de autoridad, la segunda de una actitud algo más liberal que la primera, escritas no por un

ideólogo nacionalista cristiano ni un defensor inmovilista del *statu quo*, sino por un miembro de la nueva generación de personas formadas profesionalmente y tecnócratas que en la década de 1970 empezaban a acceder a puestos de poder en la capa dirigente afrikáner. Cauteloso por formación y temperamento, Van Rooyen estaba en principio a favor de la censura, pero tenía interés en que la ley se interpretara de modo racional y coherente y se aplicara equitativamente. Si queremos entender la censura sudafricana en su fase sistemática, desde la entrada en vigor de la Ley de Publicaciones y Espectáculos de 1963 hasta la negociación de una Constitución democrática y la retirada de Van Rooyen en 1990 —momento en el cual el aparato ya estaba sumido en la inercia—, no hay mejor punto de partida que la explicación del funcionamiento de dicha censura por parte de Van Rooyen.

OBJETIVIDAD, IMPERSONALIDAD, IMPARCIALIDAD

«Se hizo necesario que se escribiera un libro de conjunto sobre la aplicación de la Ley de Publicaciones, y alguien tenía que realizar el trabajo —escribe Van Rooyen en su prefacio de 1987—. De modo que me puse a escribir este libro ... a pesar de mis recelos» (CSA, p. VII). Estas palabras marcan la pauta de lo que viene a continuación. *Censorship in South Africa* se presenta como un libro escrito no por deseo del autor, sino por obligación. En sus páginas, son muy escasas las señales del deseo del censor (aunque no están por completo ausentes). De hecho, la visión que tiene Van Rooyen del Consejo de Apelación sobre Publicaciones (CAP) es la de un comité de tecnócratas especializados en moralidad y relaciones intergrupales, cuyas personalidades estaban por completo sumergidas en su trabajo. «El ideal es que el [CAP] sea considerado un árbitro objetivo e independiente.» Su

actitud debería ser «no la de un acusador, sino la de un árbitro que pondera todos los intereses relevantes». Incluso en el delicado ámbito de la seguridad del Estado, «las comisiones de publicaciones y el CAP son árbitros cuya función no es restablecer el orden ni defender el país, sino encontrar el justo equilibrio entre los intereses opuestos» (CSA, pp. 16, 51 y 106).

La idea del censor como árbitro entre fuerzas sociales en pugna está íntimamente asociada a la filosofía de Van Rooyen según esta había evolucionado a mediados de la década de 1980. «Equilibrar los intereses se ha convertido en el sello distintivo del control [de publicaciones] en la República: los intereses generales o sectoriales se ponderan continuamente con los intereses de las minorías.» Incluso las modestas comisiones que llevaban a cabo el examen inicial de las publicaciones debían formarse, según su opinión, de modo que «cada comisión represente intereses diversos». Tras resumir (bastante brevemente) las posiciones conservadora y liberal en el debate filosófico sobre la censura, Van Rooyen llega incluso al extremo de adoptar la posición de árbitro entre dichas posiciones: como «la filosofía legal está dividida sobre [el tema de] las bases del control», opta por un enfoque «moderado», que define como una vía intermedia entre los dos (CSA, pp. 3, 16 y 8-9).

No obstante, leyendo atentamente los dos libros de Van Rooyen, es posible recuperar una historia sumergida de choques de personalidades y acuerdos sobre criterios en los pasillos de la burocracia de la censura. En el primer libro, escrito cuando aún estaba en el aire la polvareda de la batalla provocada por el ministro Connie Mulder por la novela de Etienne Leroux *Magersfontein, O Magersfontein!*, Van Rooyen defiende la intervención de Mulder y presenta al CAP como árbitro entre los portavoces de la comunidad (blanca, de lengua afrikaans) y una minoría de intelectuales

desconectados de los principios de la comunidad.² En el segundo libro, no hay tal defensa directa del manejo del asunto *Magersfontein*, que ahora ya podría reconocerse como un momento decisivo de la historia de la censura en Sudáfrica, pues marcó la división entre los conservadores que aún dominaban las organizaciones políticas afrikáners y los académicos moderados representados por la Akademie vir Wetenskap en Kuns (Academia de Ciencia y Arte). Por el contrario, al lector se le ofrece el sobrio relato de una evolución que se aleja de la ficción legal del juez Snyman sobre el «hombre equilibrado», el «lector o espectador que no es hipercrítico ni hipersensible», a cuya sensibilidad hay que atender y cuya tolerancia no hay que «transgredir», para acercarse al «lector o espectador probable» de la obra concreta que se somete a examen. Esta nueva piedra de toque, junto con el papel más importante de las comisiones consultivas de expertos y (en no menor medida) la retirada del juez Snyman en favor del propio Van Rooyen, señala 1980, según la explicación de este, como fecha de inicio de una nueva administración más racional y menos agresiva (CSA, pp. 56-57 y 9-10).

Si hay un elemento del sistema de control de publicaciones dirigido por Van Rooyen que aparece en sus escritos como motivo de orgullo personal, es el nivel de impersonalidad que alcanzó el sistema. No hay que confundir esta impersonalidad con la objetividad. Van Rooyen sabe demasiado bien lo vano que es aspirar a la objetividad en el terreno de la moral. «No puede sostenerse que los conceptos de indecencia, obscenidad, carácter ofensivo o perniciosidad sean conceptos objetivos que existen aparte de toda consideración sobre los probables lectores o espectadores.» De ahí la importancia que tiene para él la prueba del lector probable. Indagando la hipotética respuesta del lector a una publicación, el censor puede obtener una respuesta independiente de su propia reacción subjetiva a la pregunta de

si la publicación es una ofensa a los supuestos principios del sector o sectores específicos de la sociedad (delimitados tal vez por edad y clase social) que es probable que la lean. Por supuesto, esta respuesta no puede ser el único criterio para decidir si la publicación debe declararse «indeseable» y suprimirse. Sin embargo, constituirá una de las opiniones contrapuestas más importantes entre las cuales el censor, en su papel de mediador social, puede luego pasar a arbitrar. «Desde el punto de vista académico», escribe Van Rooyen, el problema se reduce de este modo de identificar a un «hombre razonable» a encontrar «una solución que sea razonable desde el punto de vista de todos los intereses en pugna» (CSA, pp. 60 y 13).

Así pues, la diferencia teórica entre Snyman y Van Rooyen puede captarse en la oposición entre la construcción ideológica *el lector razonable* y la construcción sociológica *el lector probable*. Rechazando la problemática carga ideológica de la primera, Van Rooyen insiste en que la segunda es un concepto exento de valores, probabilístico. El cambio de posición aquí señalado no carece, desde luego, de importancia. Sin embargo, en lugar de seguir buscando las diferencias entre los dos regímenes, prefiero plantear la pregunta de qué implica la clase de lectura que proponen tanto Snyman como Van Rooyen, una lectura por medio de una figura ficticia interpuesta, sea «razonable» o «probable» (pues debemos recordar que las actuaciones del CAP nunca han incluido la identificación de lectores reales —ni razonables ni probables— ni el sondeo de sus opiniones). Si alguien tiene que ofenderse o no, ¿por qué no debería ser el propio censor? ¿Qué significaba ofenderse, en particular en la Sudáfrica de 1963 a 1990?

Lo ofensivo y sus parientes semánticos cercanos forman parte del núcleo de la Ley de Publicaciones. La cláusula *a*) proscribe las publicaciones que sean «indecentes, obscenas, ofensivas o perniciosas para la moral pública». La cláusula *b*) proscribe, entre otras, las publicaciones «ofensivas para las convicciones o sentimientos religiosos», la cláusula *c*) las que «hagan objeto de ridículo o desprecio ... a cualquier sector». Van Rooyen califica de «vago» el lenguaje de la ley y considera como primera tarea del CAP darle un significado específico.³ Si bien al tratar de lo ofensivo admite que «estamos trabajando con sentimientos subjetivos», hay también «una condición ofensiva judicial» de significado limitado; algo parecido ocurre con los términos «ridículo» o «desprecio».⁴ Y también: «Cada uno de los términos (por ejemplo, “indecente”, “obsceno”) empleados por la Ley ... tiene un significado jurídico ... Los postulados jurisdiccionales de la obscenidad, el carácter ofensivo, la perniciosidad y la blasfemia son las cuestiones básicas que finalmente deben abordarse» (CSA, p. 11).

¿Qué más tiene que decir Van Rooyen sobre estos términos tan problemáticos? De los comentarios siguientes, algunos están basados en precedentes legales, mientras que otros reflejan su propio criterio.

1. «No puede sostenerse que los conceptos de indecencia, obscenidad, carácter ofensivo o perniciosidad sean conceptos objetivos que existen aparte de toda consideración sobre los probables lectores o espectadores» (CSA, p. 60). Esta es la declaración más clara de Van Rooyen sobre el tema, y marca su divergencia más franca respecto a la piedra de toque del «lector razonable». Su razonamiento, si bien no se explica en detalle, es claro: en un contexto de censura no hay modo alguno de definir al lector razonable, si no es como el lector que pasa o no pasa la prueba de encontrar indecente/obscena/ofensiva/pernicioso la publicación X o Y. De este modo, la definición de lo indecente/obsceno/ofensivo/pernicioso sigue siendo

circular. Por el contrario, el lector probable, en la medida en que posee una existencia objetiva o por lo menos estadísticamente definible fuera de la mente del censor, permite la *posibilidad* de una definición no circular.

2. «Ninguna palabra es indeseable en sí misma ... El criterio es ... si [la palabra] se usa de un modo que ... en la práctica sea “ofensivo” según la definición [del precedente legal]» (CSA, p. 79). Como el precedente al que Van Rooyen pasa a referirse cita el potencial de las palabras para causar repugnancia, mortificación, dolor u otros sentimientos desagradables, la prueba consiste una vez más en el modo en que las palabras afectan a un lector u oyente, y específicamente en si «transgreden» su «tolerancia». Sin embargo, antes de que se pueda emprender una acción legal, será preciso que se haya producido una transgresión bastante flagrante de la tolerancia. Con respecto a la religión, lo ofensivo no «significa simplemente algo que desagrada, sino ... algo que es repugnante, que mortifica o causa dolor» (CSA, pp. 79, 56-57 y 54).

3. Todo lo que es obsceno es indecente, pero no al contrario. Sin embargo, «una característica común a los [dos] términos parece ser la intromisión ostensiblemente desvergonzada en lo que es privado (habitualmente sexual) por parte de cualquier cosa que sea horrenda, repugnante, lasciva, lujuriosa, depravadora o corruptora». De nuevo, «el material obsceno es el material que ... viola *ostensiblemente* la privacidad» (CSA, pp. 53 y 11). Dejando aparte la multiplicación indiscriminada típicamente legalista de términos definitorios, podemos observar que aquí se introduce la noción clave de la intromisión en la privacidad o la violación de la misma.

4. «El significado de los términos “ridiculizar” o “hacer objeto de desprecio” [en la cláusula c)] es restringido. La burla o el desdén corrientes o la crítica política no son suficientes para una declaración de

indeseabilidad. El material ha de ser degradante, humillante o ignominioso» (CSA, p. 100). Aquí pasamos del hipotético lector probable a lo que más bien puede llamarse «el lector-blanco», el lector al cual el escritor quiere causar dolor y no placer. Sin embargo, incluso si tales lectores-blanco testifican que se sienten degradados, humillados o afrentados públicamente por una publicación, dicho testimonio no justifica por sí solo una prohibición. Una vez más, el censor ha de llevar a cabo, a efectos de validación, una lectura desplazada en la persona del lector-blanco. Así pues, este caso no comporta ninguna desviación de la prueba paradigmática de lo ofensivo.

A estas alturas ya resulta claro que, para Van Rooyen, la pregunta «¿Es ofensiva X?» se traduce por «El probable lector de X, ¿encuentra ofensiva X?». La tarea del censor, según la entiende él, es identificar al lector probable, leer X *como si* la estuviera leyendo su probable lector, y luego introducir el resultado de su indagación como una de las varias consideraciones que hay que ponderar y entre las cuales hay que arbitrar antes de tomar una decisión.

Sin embargo, Van Rooyen no contempla sin curiosidad al lector probable y sus respuestas. (¿Cómo podría hacerlo? El único lector real es, al fin y al cabo, el propio censor.) Como hemos visto en el punto 3, tanto lo indecente como lo obsceno comportan, en opinión de Van Rooyen, una ostensible intromisión en la privacidad del lector. Van Rooyen, por no hablar del propio CAP, comenta ampliamente la relación entre privacidad —en particular privacidad sexual— y obscenidad. En su fallo sobre *Magersfontein*, el CAP había denunciado el «exceso de lenguaje indecente» del libro, y había mencionado las referencias a «la masturbación, la pérdida de la virginidad, la contracepción ... orgasmos, períodos, órganos sexuales y enfermedades prostáticas» como «una intromisión en el respeto [del

individuo] por la privacidad sexual» (CSA, p. 18). «En la base de la protección otorgada [por la ley] a las relaciones sexuales está el respeto por la privacidad y la dignidad», escribe personalmente Van Rooyen. «En la base del control de las artes», está, entre otras cosas, «el respeto por la privacidad del acto sexual [y] por la privacidad del cuerpo humano desnudo» (CSA, pp. 65 y 3).

Está claro que «privacidad» se usa aquí en sentido metafórico. Derecho a la privacidad significa derecho a un espacio físico en el cual uno esté aislado, en el que no se lo moleste (en una serie de sentidos de esta palabra) ni observe. Afirmar que la privacidad de uno ha sido perturbada por palabras o imágenes de un libro exige que la noción de espacio privado se amplíe para abarcar el espacio del lenguaje, las imágenes y la visión general del mundo en el cual uno está acostumbrado a vivir: es este espacio esencialmente conceptual el que se asegura que resulta violado. Incluso cuando se obliga a contemplar un acto o espectáculo obsceno a un individuo que no lo desea o a quien se toma por sorpresa —por ejemplo, mediante una imagen que se exhibe de modo muy visible—, la privacidad que se afirma que se invade es metafórica. A menos que se admita que la ampliación de la privacidad de lo físico a lo conceptual es metafórica, definir la obscenidad o la indecencia como forma de violación de la privacidad no tiene sentido.⁵ El «respeto [del individuo] por la privacidad sexual» que Van Rooyen identifica como lo que debe protegerse es un claro ejemplo de espacio conceptual, un espacio definido aquí con notable vaguedad. Por lo tanto, todavía está por identificar lo que tenía en mente el censor sudafricano cuando actuaba para proteger la privacidad del lector.

Volvamos al caso de *Magersfontein*. ¿Es casualidad que, en su veredicto, el CAP defina el escándalo del lector ante el libro de Leroux como el escándalo *de un hombre* («el gran público ... personificado por el hombre

medio [*gemiddelde man*]) y, en otro lugar, como la sensibilidad del *hombre* hacia el honor de la mujer? «El hombre medio concede mucho valor a la privacidad sexual de la mujer», asegura el CAP, que reprueba «la deshonra del cuerpo femenino» causada por el libro (CSA, pp. 18 y 59). En modo alguno sugiero que Van Rooyen y el CAP defiendan solo el derecho del cuerpo femenino a ser protegido de la representación (su derecho a la «privacidad»), sino que, del mismo modo que al censor, según la explicación de Van Rooyen, se le exige que lea en nombre del hombre medio (aquí) o del lector probable (en otros lugares) para proteger de ofensas no la privacidad de esa persona sino su *respeto* por la privacidad, también tiene que proteger del ultraje el sentimiento del hombre de que el cuerpo de la mujer tiene que ser privado. El censor actúa en nombre del hombre, que siente en nombre de otros o de la mujer, y que de hecho puede resultar tan desplazado de su lado bueno que su lado bueno necesita ser representado por otro.⁶ Por lo tanto, en nombre de la privacidad se ha producido un triple o cuádruple desplazamiento.

Del mismo modo que la clase de lectura que describe Van Rooyen es una lectura desplazada, la clase de argumentación que desarrolla es una argumentación por desplazamiento. Toda definición es, por supuesto, un desplazamiento: en los diccionarios, todas las palabras se definen desplazándolas a un subconjunto de otras palabras del diccionario. Sin embargo, el desplazamiento se extiende como un reguero de pólvora por la temática de Van Rooyen (y, de hecho, por la temática del censor en general). ¿Qué es lo que se desplaza?

PROTEGER A OTROS

Van Rooyen sitúa la censura (o el «control de publicaciones») de la

Sudáfrica de la década de 1980 en el contexto de un debate en el ámbito de la moral sobre los derechos del individuo frente a las exigencias de la sociedad, según se desarrolló en Gran Bretaña y en Estados Unidos durante las décadas de 1960 y 1970. Considera que los polos del debate los ocupan, por un lado, Patrick Devlin, que aboga por el derecho de la comunidad a defender sus principios, y, por otro, Herbert Hart y Ronald Dworkin, que siguen a John Stuart Mill en la defensa de la prioridad de los derechos individuales.⁷ Por su parte, Van Rooyen asegura seguir «un enfoque moderado» entre estos dos polos (CSA, pp. 8-9). Sin embargo, cuando se extiende sobre dicho enfoque, resulta claro que está más cerca de Devlin que de Hart.

Van Rooyen admite que el Estado no puede ni debe legislar sobre moralidad («La moralidad tiene su origen en el mismo hombre»), pero a continuación pasa a definir la moralidad como «la suma total de normas que la sociedad ha desarrollado para regular la conducta del hombre hacia otros» (CSA, p. 2), es decir, a dar la clase de definición que Dworkin distingue como meramente «antropológica», sin ningún fundamento moral definido (*TRS*, p. 254). Van Rooyen prosigue: «La base del control, ¿no ... debería buscarse en la protección de los intereses subyacentes a la moralidad?», es decir, subyacentes a la moralidad según se acaba de definir (CSA, pp. 2-3). Ahora bien, esta es precisamente la posición de Devlin, a saber, que el principio subyacente a la aplicación de los principios morales —un principio que no es propiamente un principio moral— es el derecho de la sociedad a tomar las medidas que sean necesarias para proteger su existencia organizada.⁸

Así pues, cuando Van Rooyen reivindica para sí una posición «moderada», no es una posición intermedia entre el funcionalismo de Devlin y el liberalismo de Hart y Dworkin, sino más bien moderada en el

sentido en que Hart utiliza el término, es decir, moderada en comparación con la posición extrema según la cual hacer respetar la moral es un bien en sí mismo. Para Hart, la «tesis moderada» es que «una moralidad compartida es el aglutinante de la sociedad» y que la violación de un principio moral es, por lo tanto, «una ofensa a la sociedad en su conjunto» (*LLM*, pp. 48-49). Esta es la clase de moderación que Hart atribuye a Devlin, y esta es la clase de moderación que sigue Van Rooyen.

La divergencia entre Devlin y Van Rooyen, por un lado, y Hart y Dworkin, por el otro, se basa en un desacuerdo sobre la condición de los sistemas morales. Para Devlin y Van Rooyen, no se pierde nada si entendemos la moralidad como un conjunto de hábitos y creencias cuya base puede ser ya compartida, consuetudinaria e incuestionable, ya política, en el sentido de que reflejan la voluntad expresa de la sociedad.⁹ (Devlin y Van Rooyen divergen, por supuesto, cuando se trata de definir el modo en que la sociedad expresa su voluntad.) Para Hart y Dworkin, esta concepción de moralidad es insuficiente. La auténtica moralidad, dice Hart, debe incluir un elemento de *valor*, todavía por definir, del que carecen las normas consuetudinarias (*LLM*, p. 58). La opinión pública no necesariamente se comprende a sí misma, dice Dworkin: cuando el público asegura condenar una u otra cosa en nombre de la moralidad, es posible que no haga otra cosa que expresar una «vehemente ... desaprobación» (*TRS*, p. 24).

Por supuesto, admite Dworkin, el legislador debe tener en cuenta lo que se presenta como un consenso moral entre la opinión pública. Pero antes de que dicho consenso pueda reivindicar la condición de «consenso de convicción moral» debe aportar pruebas en forma de «razones o argumentos morales que el miembro medio de la sociedad pueda plantear de manera sincera y coherente», ya que de otro modo no estaremos en el ámbito de la justicia, sino en el de la política (*TRS*, pp. 258). Van Rooyen parafrasea este

argumento de Dworkin (la decisión del juez/censor no debería fundarse, dice, en «repetir como un loro y no basarse en una convicción moral propia»), pero el comentario que hace del argumento revela que no ha comprendido la fuerza del mismo, y, a su propia manera, «repite como un loro»: «Esto significa que deben ofrecerse razones objetivas sólidas» (CSA, p. 1). Por el contrario, es precisamente porque no pueden aportarse «razones objetivas» para demostrar que uno posee con convicción una creencia por lo que Dworkin tiene que añadir un criterio de sinceridad. La pregunta que Dworkin afronta solo a medias y Van Rooyen no afronta en absoluto es si la gente sabe si las convicciones que posee son sinceras. Dworkin asigna a su legislador la tarea de juzgar entre creencias morales sinceras e insinceras. No es de extrañar que Devlin, más jurista que filósofo, opte por la distinción más práctica entre creencias morales que simplemente se poseen y creencias morales que se expresan en voz alta y con persistencia.

La cláusula *a)* de la Ley de Publicaciones sudafricana mencionaba cuatro categorías de publicaciones que podían declararse indeseables: las indecentes, las obscenas, las ofensivas y las perniciosas para la moral pública. De la exposición precedente se desprende con claridad que la cuarta categoría es de naturaleza distinta a las otras tres. En efecto, a los conceptos de indecencia, obscenidad, carácter ofensivo y perniciosidad se les puede otorgar, como dice Van Rooyen, un significado solo relativo a un lector o espectador específico (CSA, p. 60). Sin embargo, la perniciosidad para la moral pública no puede definirse de manera relativa. El censor, en este caso, o ha de actuar por iniciativa propia para proteger lo que él define como moral pública o tiene que seguir los pasos de la protesta pública. No es posible ningún desplazamiento de lectura; la posición del censor es ineludiblemente política.

Una crítica frecuente a las actividades del Consejo de Apelación sobre Publicaciones bajo el mandato de Van Rooyen fue que su práctica no concordaba con su teoría. La «retórica» del CAP en defensa de la libertad de expresión, escribe Gilbert Marcus, era «tan impresionante como seductora ... [pero] un análisis de [sus] decisiones revela que su compromiso declarado con estos principios rectores [era] a menudo frágil». «Las decisiones ... [eran] a menudo sorprendentemente incoherentes ... con los principios rectores proclamados. Ciertas decisiones [parecían] carecer por completo de principios.»¹⁰ Las actas confirman la acusación de Marcus. Por poner un ejemplo: *Having it All*, de Helen Gurley Brown, fue prohibida «por aconsejar a las mujeres el uso del sexo extramatrimonial para la promoción profesional». Esta decisión —citada por el propio Van Rooyen (CSA, p. 71)— muestra al CAP actuando no en el pretendido papel de árbitro entre intereses en pugna sino en un papel autoritario y devliniano de guardián de la moral pública.

Ahora bien, no fue en el ámbito de la moral donde se manifestó más claramente el autoritarismo del sistema de censura sudafricano. En lo tocante a la seguridad del Estado, al igual que en lo tocante a la moral, Van Rooyen aseguraba que el CAP era imparcial: «Las comisiones de publicaciones y el CAP son árbitros cuya función no es restablecer el orden ni defender el país, sino encontrar el justo equilibrio entre los intereses opuestos» (CSA, p. 106). Sin embargo, otra decisión citada por Van Rooyen revela que este principio podía ajustarse a lo que conviniera. Pregunta debatida por el CAP: ¿debe permitirse que un escritor de narrativa haga objeto de ridículo o desprecio a la policía? Respuesta: «Si bien no se considera a las fuerzas policiales un sector de población [como exige la cláusula c) de la Ley de Publicaciones], se resolvió que en este libro la ridiculización y el desprecio de la policía pretendían perjudicar la seguridad

del Estado, el bienestar general y el orden en el sentido que [recoge la cláusula e)]» (*Publikasiebeheer*, p. 118).

CENSORES Y ESCRITORES

La verdad es que los censores desempeñaron un papel sumamente parcial en la vida intelectual sudafricana de las décadas de 1960 y 1970. En cuanto a la de 1980, por lo menos cabe decir que no se dio rienda suelta a su parcialidad. En su propia visión general del sistema, Van Rooyen reconoce que «la tensión entre los escritores y un amplio sector del público llegó al punto crítico entre 1960 y 1978». De modo implícito, atribuye esta tensión al conservadurismo del modo de vida (blanco) sudafricano, e incluso a una reacción conservadora contra una corriente de permisividad procedente del extranjero.¹¹ «En 1980, sin embargo, cambiaron las cosas. El CAP, bajo la presidencia del presidente en funciones» (es decir, el propio Van Rooyen), dio el visto bueno a *Magersfontein*. De hecho, se adoptó una nueva política que, «basada en la filosofía de que con frecuencia es conveniente para la seguridad del Estado permitir la expresión de sentimientos y quejas contenidos» (CSA, pp. 15-16), autorizaba la «protesta contundente». En la práctica, esto significaba que publicaciones «con un probable público lector sofisticado no [eran] declaradas indeseables a pesar de[l] ... material que expresaba odio hacia las autoridades. Tales publicaciones se consideraban útiles válvulas de escape para sentimientos contenidos en un medio en que no se interpretarían como un llamamiento a la violencia política sino como una experiencia literaria» (CSA, p. 115).

A modo de ejemplo del apaciguamiento de las relaciones entre censores y escritores al que se refiere Van Rooyen, podemos comparar con el sensato modelo de gestión de crisis que él propone la respuesta sumamente agresiva

del CAP presidido por Snyman a los intelectuales de lengua afrikaans que habían testificado en favor de *Magersfontein*:

De lo que se trata es de si la posición de los expertos literarios [*letterkundiges*] en lo tocante al lenguaje desagradable (por repugnante [*vieslik*] que sea) puede realmente justificarse.

La ley protege la moral de toda la comunidad [*gemeenskap*]. El Consejo de Apelación desea declarar explícitamente que, según su valoración de la visión comunitaria [*gemeenskapsopvatting*] de la moral pública, este enfoque de los expertos literarios se opone a la Ley de Publicaciones (*Publikasiebeheer*, p. 14).

El CAP concluía:

El escritor incorporó a [su] novela un exceso de lenguaje indecente, un uso excesivo del nombre del Señor en vano, referencias vulgares a la excreción, la masturbación [etc.] ... Los expertos literarios tienen en alta consideración [esta novela]. Sin embargo, el gran público, personificado por el hombre medio, considera el uso [de ese lenguaje] una violación de la dignidad del individuo y una invasión de su respeto por la privacidad sexual (*ibid.*, p. 18).

Por lo tanto, *Magersfontein* fue prohibida.

Vemos aquí al CAP *decidiendo por* el público, en un doble sentido del término: primero presenta como antagonistas al público y a los intelectuales, y luego decide en nombre del público. El CAP presidido por Snyman actuó simultáneamente como paladín del público (cuyos sentimientos plasmaba en una ficción llamada «el hombre medio» y evaluaba según sus propios métodos) y como árbitro entre el público y los intelectuales en un caso célebre que el mismo CAP hizo más que nadie por orquestar y dirigir. En el papel de paladín —un papel que posteriormente Van Rooyen hizo un intento de abandonar—, el CAP de Snyman, por lo menos, actuó de acuerdo con sus opiniones conservadoras. Sin embargo, incluso en el papel de árbitro, Van Rooyen conservó la idea de que había un conflicto en el que arbitrar, o, según sus términos, que los intereses de los escritores y el público estaban enfrentados. Van Rooyen es muy claro sobre

el asunto: la enmienda de 1978 a la ley, que promovió la creación de comisiones de expertos, reconocía, según escribe, los «derechos propios de una minoría de la literatura, el arte y el lenguaje». «Los he descrito como “derechos propios de una minoría” —prosigue— porque cabe poca duda de que, si se celebrara un referéndum sobre el valor que debería otorgarse a dichos intereses, la opinión mayoritaria les negaría el reconocimiento» (CSA, p. 9). Así pues, si el CAP presidido por Snyman desdeñaba a los intelectuales como grupo marginal respecto al «gran público», Van Rooyen, al concederles tan solo «derechos propios de una minoría», perpetuaba su condición de minoría.

Tampoco el tipo de visceralidad agresiva que destila el fallo de 1977 sobre *Magersfontein* —y que hace que el organismo que lo emitió resulte tan sospechoso en su papel de árbitro— está completamente ausente del CAP posterior a 1980. En su libro de 1978, Van Rooyen no vacila en caracterizar ciertos ejemplos de obscenidad como emanaciones de mentes enfermas.¹² Si bien en el libro de 1987 escasea esta crudeza, en el ámbito político subsisten pronunciamientos que proceden de un punto de vista político bastante concreto. Así, por ejemplo, el CAP asegura que *La hija de Burger*, de Nadine Gordimer, «contiene variados sentimientos antiblancos». De *Store up the Anger*, de Wessel Ebersohn, se dice que «trata de supuestas atrocidades cometidas por la policía de seguridad». En 1984, se prohíbe la serie *Raíces* porque «un número considerable de los probables espectadores se identificarían con la causa de los esclavos norteamericanos oprimidos» (CSA, pp. 100, 103-104).

Respecto a estos pronunciamientos, observemos que, si bien los diálogos de Gordimer incluyen insultos racistas, la mayoría de ellos dirigidos contra afrikáners, el libro «contiene» estos insultos solo en el sentido en el que los «contienen» las actas del consejo;¹³ que un libro de narrativa puede tratar

de atrocidades o de imputaciones de atrocidades pero no de supuestas atrocidades; y que, si bien la decisión sobre *Raíces* puede ser impecable desde el punto de vista lógico, Van Rooyen parece ciego a las consecuencias de la premisa de la misma.

Tales pronunciamientos confirman la opinión de Marcus de que «la evaluación de factores como “la seguridad del Estado” estará, de modo inevitable, estrechamente vinculada a la personalidad, la formación y la experiencia vital general de los miembros del consejo. La “seguridad del Estado” ... comporta una dimensión emocional que a menudo excluye el debate racional». ¹⁴ Podríamos añadir: una dimensión emocional invisible para los participantes.

PARANOIA

Cuanto más examinamos el funcionamiento de la censura, más fundamental resulta ser la cuestión de la atribución, en especial la atribución de culpa, y la dinámica de contraculpabilización que pone en marcha la culpabilización. Es difícil no verse arrastrado por esta dinámica, e imposible no resultar afectado por ella: tal vez los más engañados sean quienes aseguran observarla sensata o científicamente. No nos sustraemos a la dinámica por el simple hecho de reconocer su existencia. Tiene su propia inevitabilidad. La paranoia provoca paranoia.

Al final de su principal estudio monográfico sobre la fantasía paranoide, el del caso del juez Schreber, Freud se enfrenta a la sospecha (¿fantasmal?) de que su flamante teoría de la etiología de la paranoia ya es detectable en esbozo en las memorias autobiográficas de Schreber y, por lo tanto, no es original.

Como no temo las críticas de otros ni rehúyo criticarme a mí mismo, no tengo ningún motivo para eludir la mención de una similitud que tal vez vaya en detrimento de la valoración de nuestra teoría de la libido por parte de muchos de mis lectores ... Sin embargo, puedo aportar el testimonio de un amigo y colega especialista para demostrar que ya había desarrollado mi teoría de la paranoia antes de estar al corriente del contenido del libro de Schreber.¹⁵

Tanto por su falta de necesidad como por su estilo de total franqueza, esta aseveración delata cierta paranoia en el propio Freud; por otra parte, el hecho de ver paranoia por todas partes, incluso en Freud, corresponde a una percepción que ha resultado afectada por la paranoia.

La principal manifestación de la paranoia de Schreber es una fantasía sobre el fin del mundo. Al analizar esta fantasía y la cuestión general de la relación del paranoico con el mundo, Freud apoya la explicación según la cual en la paranoia interviene una separación general del mundo por parte de la libido.¹⁶ En la psiquiatría de los sudafricanos blancos en los últimos años del apartheid, la separación del mundo por parte de la libido adoptó la forma de incapacidad de imaginar un futuro, de renuncia a concebirlo imaginativamente. En el ámbito político, el modo más notable en que se manifestó esta pérdida de esperanzas fue la fantasía apocalíptica de un «ataque total» de fuerzas hostiles contra el Estado sudafricano y la civilización cristiana occidental en África, un ataque en el que no se ahorraría ningún medio, ni siquiera los más insospechados. Si bien las leyes de censura eran anteriores al momento en que la visión del mundo basada en el ataque total alcanzó la plenitud, se convirtieron en una vía de expresión de dicho pensamiento, y la construcción de una burocracia de la censura que tenía encomendada la tarea de inspeccionar cualquier libro, cualquier revista, cualquier película, cualquier grabación, cualquier representación teatral, cualquier camiseta que apareciera en el país fue lo que cabría denominar con toda justicia una manifestación de la paranoia del ataque total.

En comparación con otros funcionarios del Estado sudafricano, en particular con los encargados de la seguridad estatal, puede parecer que Van Rooyen dista mucho de ser paranoide. Sin embargo, precisamente debido al fuerte énfasis que pone en el mantenimiento del equilibrio, la neutralidad y la sensatez, uno se ve inducido a inspeccionar las páginas de sus libros en busca de indicios del contagioso discurso paranoide que él, debido a su cargo, tenía que transmitir.

Al leer con detenimiento a Van Rooyen, encontramos toda una gama de dichos indicios. En un extremo del abanico, hay insultos maldicientes como la atribución de enfermedades mentales o morales que profiere personalmente o cita en tono de aprobación. En la parte central de la gama hay varios ejemplos de autocensura, destinada a presentar un rostro más sereno y sensato, en el paso del volumen de 1978 al de 1987. En el otro extremo, está el empeño global —un empeño legal y filosófico pero que al final es un ejercicio de poder, al cual Van Rooyen otorga su lealtad profesional— de hacer que la autoridad judicial, incluido el sistema de censura, eluda interrogaciones sobre su autoridad y también la dinámica de culpa, haciéndola desaparecer por adelantado de ese discurso por medio de lo que cabe denominar la metanorma del desacato: ciertos actos de culpabilización, ciertos cuestionamientos de la autoridad, se declaran inadmisibles y sometidos a sanción penal, y no constarán en acta («Ninguna persona insultará, menospreciará ni denigrará a ningún miembro del Consejo de Apelación sobre Publicaciones, ni hará en relación con el Consejo de Apelación sobre Publicaciones nada que si se hiciera en relación con un tribunal constituiría desacato al tribunal»).

¹⁷ Toda la argumentación del libro de 1987 —consistente en que el CAP ocupa una posición de árbitro entre intereses en pugna— puede verse como un esfuerzo por colocar la censura fuera de la dinámica paranoide de la culpabilización.

Ahora bien, la expresión máxima y más generalizada de paranoia se encuentra en los hábitos de negación, proyección y desplazamiento presentes en los textos de Van Rooyen, unos hábitos que ya he señalado antes. La ofensa, el hecho de ofenderse, siempre es cosa de *otro*: del hombre de la calle, del hombre de la calle que se ofende en nombre de otro, mujer o niño, y así sucesivamente. Cuando Freud elabora una lista de las transformaciones de impulsos inadmisibles que llevan a cabo los paranoicos, la transformación proyectiva está en cabeza.¹⁸ Como comenta Jacques Lacan, es característico de esta transformación —la transformación «me persigue» («participa en el ataque») — el hecho de que se produce de modo inmediato, sin reflexión. Los esfuerzos del paranoico por explicar la atribución que realiza como un acto de discernimiento (como hacen los dos libros de Van Rooyen) o por proclamar que es un acto de discernimiento (como hace la misma Ley de Publicaciones) se van a pique bajo la sospecha de que son racionalizaciones retrospectivas o prospectivas.

La sospecha de que el censor actúa sobre la base de un impulso no admitido forma parte, a su vez, del modo de la paranoia. Halla respuesta en la sospecha del censor, también paranoide, de que la petición del fin de la censura en nombre de la libertad de expresión forma parte de una conspiración para destruir el orden. Las polémicas alrededor de la censura tienden con gran rapidez a caer en un modo paranoide en el cual todo argumento presentado por el otro se considera la máscara de una intención hostil. Una vez se emprende el discurso paranoide y la dinámica de este se hace dominante, las intenciones del otro no pueden sino ser hostiles, ya que están constituidas por las proyecciones de uno mismo.

En este sentido, la entrada en la paranoia es la entrada en un automatismo, del cual no puede haber una ilustración más clara que el hecho de que, de todas las patologías, la paranoia ha resultado ser la que

mejor se presta a la simulación artificial. Un programa informático que incluía un sistema de «creencias» que se tenían que proteger y un conjunto de mecanismos de defensa para proteger esas creencias ha simulado el discurso de un paciente paranoide y un terapeuta de un modo lo bastante convincente para pasar las pruebas de Turing: psiquiatras cualificados han sido incapaces de decir si lo que se les presentaba era la conducta verbal de un ser humano o de un autómatas.¹⁹

La paranoia tiene un paradójico doble carácter. Por una parte, se manifiesta en una conducta cuyas razones no resultan patentes para quien es ajeno a ella. Por otra, presenta un aspecto sumamente intelectual de racionalidad o pseudorracionalidad. Tiende mucho a emitir juicios, pero estos son aberrantes. Esta es la razón por la cual la psiquiatría clásica (prefreudiana) se concentró en la cuestión del discernimiento en la paranoia, tratando a esta como un síndrome cuya esencia es la distorsión de la facultad de discernimiento.²⁰

Ahora bien, ¿qué es, en un contexto psicoanalítico, el discernimiento? En su trabajo de 1925 sobre la negación y el rechazo, Freud trata la relación del discernimiento con los impulsos instintivos primarios. «El discernimiento es una continuación, conforme a la conveniencia, del proceso original por el cual el ego asimilaba cosas o las expulsaba de sí, según el principio del placer.» El proceso original ha de seguir siendo compulsivo (y, en el sentido en el que he utilizado la palabra, automático), gobernado por el principio de placer/displacer, hasta que se consigue «la creación de [un] símbolo de negación». Este «no» marca la liberación por parte del pensamiento de las alternativas primitivas de incorporar y expulsar. Así pues, podemos considerar que el «no» es tanto la señal (la señal de nacimiento) del lenguaje como la primera palabra del inconsciente freudiano. «No hay prueba más contundente de que hemos tenido éxito en nuestro empeño de

sacar a la luz el inconsciente —dice Freud— que cuando el paciente reacciona [a una interpretación] con las palabras “No pensaba eso” o “No había pensado (nunca) en eso”.»²¹

El paso terapéutico aquí descrito por Freud no debería escapar a la sospecha —y, de hecho, el propio Freud lo somete a interrogación— de que es un juego de manos por parte del terapeuta: «Si el paciente está de acuerdo ... la interpretación es correcta; si [no] ... es solo una señal de resistencia». ²² Pero dirijamos por el momento nuestra atención a la afirmación de Freud de que cuando oímos «no» sabemos con seguridad que habla el inconsciente (o que sabemos con seguridad que es el inconsciente el que habla).

Al vincular la facultad de discernir con los impulsos instintivos, Freud nos permite sugerir que el gesto esencial de la censura, la decisión de admitir o negar la entrada, sigue teniendo un carácter primitivo de incorporación o expulsión. ¿Qué significa admitir y tener en consideración esta sugerencia? Ha bastado tan solo el mínimo cambio de ángulo lógico por mi parte como lector (un cambio característico del modo paranoico, que comparte un sinfín de signos con el sujeto «sano» o «normal» pero los lee desde un ángulo particular) para que las propias leyes de censura aparezcan como un conjunto de condiciones y pruebas que tienen que pasar por la primitiva respuesta sí/no del juez. Desde este punto de vista, las leyes y el discernimiento están al mismo nivel: bajo sospecha, a la defensiva. La opinión (paranoide) de la ley es que la sociedad debe protegerse en todos los frentes, también de sus propias defensas. Freud asigna la defensa del ego (que, por lo menos en su explicación inicial del sistema psicológico, describe como «la masa dominante de ideas», cuyo análogo en el ámbito social es la ideología) a una función —comparable a un funcionario de fronteras encargado de impedir la entrada de materiales subversivos— que

él denomina «censura». Las defensas que protegen el ego «no son solo inconscientes en el sentido de que el sujeto ignora sus motivaciones y mecanismos, sino en el sentido más profundo de que presentan un aspecto compulsivo, repetitivo e ilusorio que las hace comparables al mismo objeto reprimido contra el cual luchan». ²³

En el discurso que estoy desarrollando, un discurso de crítica (del verbo *krino*, «acusar», «someter a juicio»), he colocado bajo sospecha a la censura. Sin embargo, del mismo modo que pongo a la censura bajo la sospecha de ocultar su auténtica naturaleza, de estar gobernada secretamente por la paranoia, tampoco mi crítica puede escapar a la dinámica paranoide de juzgar y expulsar. La culpa siempre está en otra parte, siempre es desplazada.

En el discurso del derecho y la filosofía legal, cuando se enfrenta a la cuestión de lo ofensivo, encontramos una y otra vez estos desplazamientos racionalizadores, como si hubiera miedo a enfrentarse a lo ofensivo propiamente dicho. Ya he señalado los procesos de desplazamiento presentes en los textos de Van Rooyen. He aquí el modo en que el mismo proceso se desarrolla en la obra del más racionalista de los autores que han escrito sobre la ofensa, Jeremy Bentham. La ley, dice Bentham, no debería definir como ofensa ningún acto «que no tienda, de un modo u otro, a ser perjudicial para la comunidad». La prueba de dicha condición perjudicial es la utilidad. «Una acción ... puede calificarse de acorde con el principio de utilidad ... cuando la tendencia que tiene a aumentar la felicidad de la comunidad es mayor que cualquiera que tenga a reducirla.» Así, mediante un proceso de abstracción, la cosa en sí, o la palabra sobre la cual se la ha desplazado, se convierte en una *ofensa* que a continuación se subsume en la clase *perjuicio* y se introduce como término en el cálculo de *utilidad*. ¿Acaba con la utilidad la concatenación de desplazamientos? Sí, asegura

Bentham: «El principio de utilidad ni requiere ni admite ningún otro regulador que él mismo».²⁴ De modo similar, Dworkin asegura que su concatenación de desplazamientos acabará en el principio de sinceridad.

La protesta es previsible: pero así es como funciona la razón; la razón funciona por desplazamiento. Por supuesto; pero el razonamiento de la paranoia ve ese funcionamiento desde otro ángulo, un ángulo cambiado: lo que se presenta como razón es un desplazamiento disfrazado. La razón no puede explicarse la paranoia, explicarla de modo convincente. En la paranoia, la razón halla la horma de su zapato.

La política de la disidencia: André Brink

En las décadas de 1960 y 1970 se produjo en Sudáfrica el despliegue de un aparato de censura global. En primera línea de la oposición a la censura estuvo el novelista André P. Brink. Si bien no puede decirse que Brink estuviera solo, su posición fue ejemplar en dos sentidos: ejemplificó al intelectual disidente de lengua afrikaans que rechazaba la tutela de un gobierno que aseguraba estar protegiendo los intereses del pueblo afrikáner, y adoptó una postura que fue ejemplarmente coherente, basada en principios e intransigente.

Los textos de Brink sobre la censura se pueden clasificar en dos grupos. El primer grupo corresponde a lo que él denomina *strydperk*, la fase de confrontación más o menos declarada entre escritores disidentes y censores oficiales. El segundo grupo corresponde a la década de 1980, cuando empezó a relajarse el control de los censores sobre libros y periódicos — aunque no sobre el cine y la televisión—, como parte de una liberalización gradual de la cual, según podemos ver ahora de modo retrospectivo, no solo participaba Sudáfrica, sino también la mayoría de Europa del Este.¹

ESCRITOR Y ESTADO

Cuando Brink reflexiona sobre la relación entre el escritor y el Estado, no

tiene en mente solo al Estado sudafricano. En sus textos de la década de 1970 hace a todas luces un esfuerzo por alinearse como escritor disidente con los escritores disidentes de otros lugares, en particular de Europa del Este, y por considerar la censura, y en general la represión de la disidencia, como algo inherente a la naturaleza del poder estatal. El Estado sudafricano es, según su opinión, plenamente representativo de todos los estados autoritarios en cuanto a la presión que ejerce hacia la conformidad.

Reconociendo el poder del Estado, Brink cita una parábola del poeta de lengua afrikaans N. P. van Wyk Louw sobre el poder compensatorio del escritor. La víspera de su ejecución, un escritor condenado recibe en la cárcel la visita del jefe del Estado. El tirano le promete la conmutación de la pena si se retracta. Convencido de que «al final» él será el vencedor, el escritor se niega a ello. El tirano le pregunta cómo puede estar tan seguro de que vencerá. Porque el tirano ha considerado necesario visitarlo, responde él (*M*, p. 56).

En el modelo inicial de Brink, como indica la parábola, escritor y Estado se hallan enzarzados en un antagonismo irreconciliable. Tal vez el escritor carezca de poder material, pero esta carencia está compensada por su poder de adquirir el prestigio de un héroe solitario que resiste la persecución. Este poder impotente basta para colocarlo en pie de igualdad con el Estado. A largo plazo, en efecto, triunfa, aunque solo sea porque su versión de la verdad sobrevive a la de su enemigo. «Que esto sirva de advertencia a *nuestras* autoridades», escribe Brink en 1974 (en un texto cuya tesis es «Todo el gran arte es ofensivo»): «En la lucha entre autoridad y artista siempre es el artista, al final, quien vence. Porque su voz sigue hablando mucho después de que los miembros del gobierno correspondiente ... hayan recibido sepultura» (*LS*, pp. 64 y 67).

En este modelo, el antagonismo entre escritor y Estado es claro y simple.

El escritor trata de decir su verdad y el Estado trata de reprimirlo; o el Estado ofrece tentaciones a las que el escritor o bien sucumbe o bien responde con un no que afirma la verdad. El personaje que le sirve de guía y ejemplo es Antígona, «la primera rebelde de la tradición occidental». «La palabra clave de Antígona es: ¡NO! Pero ello resulta paradójico, porque en realidad quiere decir: ¡SÍ!» (M, p. 62).

En el segundo modelo, que empieza a desarrollarse a finales de la década de 1970, la relación entre escritor y Estado se hace más compleja y más dialéctica. Brink regresa al ejemplo de Antígona. Al igual que Antígona, el escritor obedece a la autoridad superior de su propia conciencia, lo lleve a donde lo lleve. De ello resulta una inevitable tensión entre él y el Estado. Durante un tiempo, tal vez esta tensión sea «saludable», en la medida en que esa «oposición razonable» quizá haga que el escritor examine su conciencia y perfeccione sus intuiciones. Sin embargo, las injerencias procedentes del exterior pueden llegar a un punto en que empiecen a afectar su capacidad de trabajar. Es un momento de crisis, pero también de paradoja. El Estado parece haberse impuesto, pero en realidad, al reprimir al escritor, sin darse cuenta pone en peligro su propia salud.

¿Cómo debería responder el escritor cuando se produce dicha crisis? Brink rechaza la opción de

una respuesta directa al mismo nivel ... en el cual las autoridades o el pueblo [*volk*] profieren sus amenazas y ultimátum. El escritor sencillamente no funciona, como escritor, en la misma dimensión ... Ni siquiera debería tratar de pensar en términos de consecuencias inmediatas, prácticas. Un libro no puede ponerse a luchar contra una espada en un campo de batalla. Si el libro acaba realmente venciendo, es precisamente porque [el escritor] se niega a adoptar las mismas armas que su adversario ... La respuesta del escritor radica en primer lugar en la calidad de su obra. No debe permitir que nada afecte a esto ... Incluso la ira debe destilarse en algo perdurable (LS, pp. 115-117).

Así pues, en el segundo modelo el escritor y el Estado, si bien

necesariamente reivindicar mandatos diferentes y parten de posiciones diferentes, no están, desde un punto de vista más amplio, condenados a ser antagonistas: es posible cierta crítica recíproca saludable, que beneficia a la sociedad en general. Solo cuando la crítica se convierte en represión ambos se convierten en enemigos y en la práctica se vuelve al modelo anterior y más sencillo.

El lugar donde se formula de manera más completa el segundo modelo es un ensayo llamado «Censura y literatura» (1982). Tratando de imaginar una dinámica capaz de dar cabida tanto a un escritor cuyas reivindicaciones de libertad de expresión sin límites tal vez amenacen con causar la anarquía como a un Estado cuya concepción del bien general quizá lo lleve a pisotear los intereses particulares, Brink —señalando claramente a las democracias avanzadas— sugiere que «un sistema [suficientemente] complejo de mecanismos de control y equilibrio» permitiría su coexistencia.

Sin embargo, lo que ocurre con demasiada frecuencia en la realidad es o que el poder trata ávidamente de extenderse, lo cual obliga al escritor con conciencia a protestar, o que, sintiéndose amenazado por el escritor, el Estado reacciona movilizándolo contra él fuerzas atávicas. «Entonces es cuando el tabú, que cumple una función creativa y posiblemente indispensable en la sociedad primitiva, se expresa en forma de censura: lo que era constructivo y saludable se convierte ahora en destructivo y en síntoma de enfermedad.»

Al dar este paso, el Estado no reconoce que el intelectual, y en particular el escritor, es de hecho un órgano desarrollado por la sociedad para responder a la necesidad que esta tiene de comprenderse. «Su campo es el del significado, no el de la curación. Pero a menos que lleve a cabo su función y la lleve a cabo bien, y a menos que se preste atención a su diagnóstico, no será posible la curación.» Una sociedad sana es capaz de

afrontar el diagnóstico del escritor, «pero si está enferma es posible que tema la visión de sí misma que le ofrece. En este caso, quedaría sin diagnosticar una enfermedad mortal». «El pensamiento creativo ... garantiza el crecimiento, el desarrollo y la salud de la comunidad», mientras que la censura «representa los mecanismos y procesos de protección del organismo social en estado de desarrollo excesivo, canceroso» («Censorship and Literature», en *M*, pp. 233-236 y 248).

El contraste que ve Brink entre un estado de tensión que es en esencia constructivo y una mutación destructiva de la tensión para convertirse en represión se subraya aún más en un trabajo publicado en 1984.

El orden totalitario depende para su propia existencia de un equilibrio precario. Sin el hereje, el rebelde, el escritor, el Estado se desmorona; pero, al tolerarlo, el gobernante sella igualmente su destino. Por lo menos implícitamente, el poderoso sistema del Gran Hermano [de 1984, de George Orwell] desaparece porque quiso erradicar al disidente... pero no podía prescindir de él (*LS*, p. 165).

Mientras que la metáfora subyacente al modelo inicial y más simple de Brink es la de una batalla, las metáforas subyacentes al posterior son las de la enfermedad. La sociedad es un cuerpo que ha desarrollado un órgano especial cuya función es el diagnóstico de la salud del conjunto. Cuando el cuerpo goza de una salud aceptable, tolera el funcionamiento de dicho órgano y se beneficia de él. Ahora bien, si sufre una hipertrofia de la represión rechazará, por medio de los organismos del Estado, aquellos de sus propios órganos que le causen más malestar, tratando de matar al mensajero que trae las malas noticias. Sin embargo, una vez se cumple esto, el colapso a causa de una enfermedad no diagnosticada es inexorable.

Hasta aquí he presentado los textos de Brink sobre la censura como una explicación analítica en la cual el autor, como teórico del conflicto entre escritor y Estado, ocupa una posición por encima de las partes en pugna. Sin embargo, en realidad su posición es más compleja. Como ensayista-crítico, y por lo tanto en cierto sentido como juez, está fuera de la lucha; como escritor que realiza una intervención polémica, es uno de los bandos de la lucha. Al ocupar simultáneamente posiciones de prudente distancia y de compromiso, refleja la doble identidad del censor, ya que el censor se encarga de personificar los principios esbozados por el Estado (y, por lo tanto, de ocupar la posición de un hipotético ciudadano ideal) mientras al mismo tiempo actúa como juez.

¿Cuál es el contenido polémico de los respectivos modelos de Brink?

En el primer modelo, podemos distinguir siete elementos que, juntos, constituyen un mito del escritor como héroe de la resistencia.

1. Las parejas mediante las cuales Brink dramatiza la oposición entre escritor y Estado —preso condenado y tirano, Antígona y Creonte, Winston Smith y el Gran Hermano— representan, por una parte, el poder aplastante y las intenciones destructoras y, por otra, la firmeza indomable a pesar de la impotencia y el aislamiento.

2. La lucha propiamente dicha es desigual y, de hecho, de carácter anómalo. «Un libro no puede ponerse a luchar contra una espada en un campo de batalla.» «El escritor sencillamente no funciona, como escritor, en la misma dimensión [que el Estado]» (*LS*, p. 116).

3. La lucha resulta completamente clara desde el punto de vista moral. El Estado defiende «la gran Conspiración de la Mentira», mientras que el escritor no acepta ningún pacto con la mentira. «A menos que [las autoridades] estén dispuestas a cambiar ... llegaremos a donde sea ... para asegurarnos de que sus mentiras salgan a la luz ... de que se imponga la

verdad.» La razón de ello es que, al igual que Antígona, el escritor «proclama un Orden superior» (*LS*, pp. 67 y 93; *M*, pp. 194 y 62).

4. Es mucho lo que está en juego. «Cuando al escritor se le concede solo la libertad de pronunciar las letras de la A a la M, su palabra adquiere de inmediato un peso peculiar si arriesga no solo su comodidad, sino también su seguridad personal, para decir N, V o Z. Debido al riesgo que ello comporta, su palabra adquiere una nueva resonancia: deja, en realidad, de ser “simplemente” palabra para entrar en el mundo también como acto por derecho propio» (*M*, pp. 164-165).

5. La victoria del escritor es inevitable (esta es la paradójica otra cara del carácter anómalo de la lucha).

6. La confrontación es ineludible. Ello es así no solo porque la vocación del escritor lo impulsa a seguir su conciencia, sino también porque, al estar unido a él como una especie de sombra, el Estado no permitirá que el escritor lo ignore.²

7. Finalmente, el escritor nunca inicia la confrontación: entra en liza solamente en respuesta a atropellos por parte del Estado, o a los esfuerzos del Estado por silenciarlo.

En el modelo posterior, donde la oposición metafórica subyacente es entre enfermedad y salud, el mito no es tanto el del héroe con su coraza de verdad como el del médico que se mueve sin enfermar en medio del contagio, un contagio que tal vez en un momento se manifieste como un cáncer maligno y en otro como una «estupidez fatal» o una locura igualmente fatal (*M*, p. 194).

¿Por qué al Estado le cuesta tanto coexistir con sus mejores miembros? Una vez más, Brink cita a Orwell: «El objeto del poder es el poder» (*LS*, p. 158). Y prosigue: «El poder ... es narcisista por naturaleza, se esfuerza constantemente por perpetuarse por medio de la clonación y se acerca cada

vez más a un estado de completa homogeneidad por el procedimiento de expulsar todo lo que parece extraño o desviado» (*M*, p. 173). Al señalar el carácter cerrado que adquirió el lenguaje en la Rusia de Stalin, Brink plantea que uno de los deberes más imperiosos del escritor es destruir las polaridades simplistas y revelar las complejidades (*M*, pp. 202-203). La complejidad irrita inevitablemente a los herederos y pervertidores modernos del racionalismo, que «temen el daño que ello puede causar a sus apabullantes sistemas lógicos y tiranías» (*M*, p. 217). Forma parte de la naturaleza del Estado tender a la homogeneidad e imponer la conformidad homogénea a sus ciudadanos; la presencia de una inteligencia escéptica, diagnóstica, en el cuerpo social despierta su antagonismo en un nivel casi instintivo.

CONCIENCIA Y VERDAD

Brink se refiere repetidamente a Antígona como modelo de lo que debería ser el escritor. Ella es la ciudadana que, aconsejada solo por su propia conciencia, se rebela contra el Estado en nombre de «la verdad» de un «Orden superior» (*M*, p. 62; *LS*, pp. 98 y 115-117). Ahora bien, ¿cómo logra el escritor acceder a esta «verdad»? Brink describe el proceso como sigue:

En su fuero interno, [el escritor] percibe una confusión y un remolino de verdad, una gran oscuridad desconcertante que modela en forma de palabra; lo rodea la luz de la libertad a la cual se lanza su palabra como una paloma desde el arca. De este modo, a través del acto de escribir, se comunican verdad y libertad (*M*, pp. 163-164).

El escritor es, pues, el portador del *logos* divino. Ignorar sus momentos de iluminación, ocultar la verdad, es traicionar a lo que hay en su interior de

divino. La verdad de la que es portador exige ser proclamada: «Cuando la conspiración de mentiras que me rodea me exige que silencie la única palabra de verdad que se me ha otorgado, *esa palabra se convierte en la palabra que deseo pronunciar por encima de todas las demás*» (M, p. 165).

¿Es siempre el escritor un vehículo adecuado para la verdad que se le ha confiado? Brink no se detiene demasiado en esta pregunta. Sin embargo, da a entender dos modos en que el escritor puede traicionar su misión: primero, subordinando sus propios principios estéticos al ansia de lucha («Incluso la ira debe destilarse en algo perdurable», LS, p. 117); segundo, sucumbiendo al atractivo de decir lo prohibido por la simple razón de que está prohibido.

El papel profético del escritor es más propio del primer modelo de Brink que del segundo. En el segundo, el monopolio de la verdad por parte del escritor ya no es absoluto:

Una vez se ha emprendido la exploración, una vez la declaración se ha codificado en escritura, debe publicarse, «hacerse pública» con el fin de poner a prueba su relevancia en el contexto de la vida comunitaria ... Primero, [la verdad] *tiene* que ser privada, pero para que se convierta en válida tiene que ir más allá de la vida del individuo (M, p. 210).

La verdad ya no es simplemente materia de la inspiración del escritor: tiene que entrar en una dialéctica social para que se ponga a prueba su validez más general. Sin embargo, es condición necesaria de dicha prueba la libertad del escritor para presentar su verdad ante el público, para publicarla. En el primer modelo, la censura prohíbe que la verdad llegue al pueblo; en el segundo, el censor sencillamente cierra el camino de la conquista de la verdad.

Ahora bien, ¿por qué el Estado aborrece la verdad? Brink, que escribe teniendo en mente la Sudáfrica gobernada por blancos y otros estados autoritarios comparables, no tiene que responder a la pregunta formulada de

modo general. Como la tiranía se basa en la mentira, simplemente forma parte de su naturaleza odiar la verdad.

En la verdad arraigada en la palabra del escritor se halla ese poder inefable que los tiranos, las tiranías y otros agentes de muerte temen tanto que están dispuestos a jugarse todo lo que tienen contra él. Ello es así porque saben de sobra que jamás ninguna estrategia ni ningún sistema puede, finalmente, resistir a la palabra de la verdad (*M*, p. 195).

Como odia la verdad del artista, el Estado tiránico trata de hacerla desaparecer. Sin embargo, de un modo u otro, «la verdad se acaba sabiendo». Como ejemplo de esta máxima, Brink recuerda a Osip Mandelstam, mártir de la verdad bajo el Estado estalinista, cuyas palabras tuvieron que conservarse en la memoria de su esposa durante treinta años antes de poder ser publicadas (*M*, p. 167). *Ars longa*: que el Estado sudafricano quede advertido. «Siempre es el artista, al final, quien vence.»

LOCURA Y MENTIRAS

«A quien los dioses quieren destruir ... esta debió ser la reflexión espontánea de la mente de muchos al contemplar el estallido de violencia en Soweto, en junio de 1976», escribía Brink en 1976 (*M*, p. 128). «Demente» es una palabra que Brink aplica con frecuencia a la Sudáfrica de los años del apartheid; otra es «enferma». El escritor está en el bando de la salud y la cordura, el Estado en el de la enfermedad y la locura.

Si bien Brink ha reivindicado para el escritor el papel de quien diagnostica la enfermedad o locura de la sociedad, no presenta —por lo menos en sus escritos sobre la censura— un diagnóstico de lo que aqueja, en el nivel más fundamental, a la Sudáfrica del apartheid. En cambio, nos ofrece un catálogo de caracterizaciones rápidas, pero verbalmente

excesivas, marcadas no tanto por la frialdad clínica como por estremecimientos de horror. Sudáfrica es «un mundo enloquecido ... [una] ciénaga de violencia e histeria» (*M*, p. 152) con «una estructura demencial» (*M*, p. 201), acosada por «una enfermedad mental ... una psicosis de miedo» (*M*, p. 205), «una psicosis sobre un “estado de excepción”» (*LS*, p. 91). Es una nación de «cerdos gadarenos» (*LS*, p. 150); el afrikáner es un «esquizofrénico político y cultural» (*M*, p. 95), mientras que el aparato de censura es «[un] organismo social en estado de desarrollo excesivo, canceroso», «el núcleo de una célula cancerosa que se divide, se subdivide y se multiplica rápidamente para poner en peligro todo el cuerpo» (*M*, pp. 236 y 249). Es como si el autor se hubiera contagiado de la violencia del Estado, y se hubiese contagiado en el propio ámbito de su lenguaje. Si el Estado está enfermo, su enfermedad ha empezado a transmitirse.

Las acusaciones de locura pretenden invalidar por adelantado la respuesta del antagonista situándola fuera del discurso racional. En la medida en que cierran la entrada del antagonista en el diálogo, anuncian y de hecho suscitan la violencia vengativa, que a su vez sirve de confirmación de la verdad de su diagnóstico. Algo muy parecido puede decirse de las acusaciones de mentir cuando el hecho de mentir no se trata como un truco, un ardid o una estrategia de la polémica, sino como la manifestación de una esencia maligna, la esencia del propio poder («Vivimos en una época de la Mentira», *LS*, p. 90).

LA DÉCADA DE 1980

La batalla librada por Brink contra los censores sudafricanos, los hombres y mujeres a quienes Breyten Breytenbach apodó «los grises», perdió urgencia a medida que fue transcurriendo la década de 1980 y empezó a relajarse la

censura sobre las obras literarias en particular. El primer comentario de Brink sobre el deshielo fue cauteloso: «Tal vez [la] víbora solo esté *haciéndose* la muerta». En la situación que se estaba desarrollando percibía un dilema nuevo. La nueva libertad que se concedía a los escritores era, a todas luces, un acto de relaciones públicas. «Ahora bien, ¿es eso una razón para permanecer callado y de ese modo hacerles aún más perfectamente el juego a los que mandan?» (M, p. 256). El juego parecía estar entrando en una fase nueva y más sutil, cuyas reglas Brink todavía no tenía la seguridad de conocer.

Entretanto, cavilaba Brink, ¿podía concluirse que los escritores habían ganado la fase inicial y más declarada de la lucha? Tal vez. Pero ¿no podía suceder también que las autoridades hubieran decidido que el antagonismo declarado contra los intelectuales era contraproducente? ¿No podía ser que se estuvieran desviando las energías de los órganos de seguridad hacia asuntos más apremiantes? ¿Podía suceder incluso que, en la era de la televisión, el gobierno hubiera llegado a la conclusión de que había sobreestimado la importancia de los intelectuales? Fuera cual fuese la explicación, estaba claro que se había perdido la iniciativa. Esta es la nota moderadora de entusiasmos con la que Brink termina el prefacio de 1985 a su libro sobre el *strydperk*, el período de lucha (LS, pp. 11-12).

LOS CENSORES

¿Cómo veían los propios censores la situación que se estaba creando? En 1980, J.C.W. van Rooyen, un jurista académico, había sido designado para presidir el Consejo de Apelación sobre Publicaciones, el máximo tribunal del sistema de censura. Si bien Van Rooyen no emprendió un cambio de rumbo brusco, su mandato se caracterizó sin duda alguna por una actitud

más conciliadora hacia escritores y académicos. En un libro que publicó posteriormente sobre el funcionamiento del sistema, reveló sin tapujos que, tras la prohibición en 1978 de la obra del respetado novelista Etienne Leroux *Magersfontein, O Magersfontein!* —un asunto cargado de rencor que dejó un amargo sabor de boca a muchos afrikáners moderados—, los hombres más prudentes del gobierno reconocieron que al aparato de censura le hacía falta una revisión general.³

En el caso *Magersfontein*, el consejo había adoptado una postura sumamente agresiva hacia los intelectuales de lengua afrikaans que se habían presentado a testificar en favor de la novela de Leroux. La prohibición del libro, con la clara demostración que ofrecía de que los censores estaban resueltos a seguir aplicando los criterios más conservadores, amenazaba con alejar incluso a los académicos e intelectuales moderados de lengua afrikaans. La perspectiva de la defección de aquel elemento crucial de sus apoyos influyó casi con total seguridad al gobierno en la designación de Van Rooyen.

En su libro, Van Rooyen admitía discretamente que los censores habían desempeñado un papel demasiado parcial en la vida intelectual sudafricana de las décadas de 1960 y 1970. «La tensión entre los escritores y un amplio sector del público llegó al punto crítico entre 1960 y 1978», escribía. La nueva política correctora de su mandato permitiría la «protesta contundente», al estar «basada en la filosofía de que con frecuencia es conveniente para la seguridad del Estado permitir la expresión de sentimientos y quejas contenidos» (CSA, pp. 14-16). En la práctica, esto significaba que a las publicaciones «con un probable público lector sofisticado» se les daría el visto bueno «a pesar de[l] ... material que expresaba odio hacia las autoridades», pues tales obras se consideraban «útiles válvulas de escape para sentimientos contenidos» (CSA, p. 115).

Fue la decisión política que aquí se apunta —la decisión de que podía relajarse el rigor de la censura porque se había hecho una nueva evaluación de las novelas y los poemas y se había llegado a la conclusión de que, a fin de cuentas, no planteaban ninguna amenaza para el orden existente y tal vez incluso constituyeran una «útil válvula de escape» a través la cual los intelectuales podrían desahogarse en el ámbito de una clase media culta y predominantemente blanca— lo que, a mediados de la década de 1980, dio motivos de reflexión a Brink. Sus escritos de oposición y los de otros afrikáners desafectos estaban, al parecer, en curso de verse relegados a la categoría de lo que en la Unión Soviética se denominaba «disidencia permitida».

Los cálculos que llevaron a un cambio de política de censura eran de índole estratégica y política: tenían poco que ver con la moralidad o con los principios de la comunidad, y nada que ver con lo que Brink llama «la verdad». En estos cálculos, para las autoridades la cuestión ya no era si en el interior de Sudáfrica debía tolerarse la existencia de ciertos textos ofensivos o indeseables por otros motivos, sino si Sudáfrica (la Sudáfrica blanca) podía permitirse crisis polarizadoras recurrentes debidas a asuntos simbólicos pero por lo demás insignificantes; dicho de otro modo, si unas personas que retenían el poder solo débilmente podían permitirse las consecuencias políticas de la violencia recíproca entre escritores y censores.

Llegado el momento, cuando el poder blanco vivió sus años de declive, los mecanismos de control sobre la expresión perdieron credibilidad y poder. Se negoció una nueva Constitución, que incluía una declaración de derechos que garantizaba la libertad de expresión. Libros cuya sola posesión había sido un delito se exhibieron ostentosamente en las librerías. Los burócratas de la censura, si bien siguieron percibiendo discretamente sus salarios, trataron de pasar tan inadvertidos como les fue posible. Brink,

al parecer, había acertado: el artista, si es lo bastante paciente y perseverante, siempre vence, o por lo menos aparece en el bando vencedor. Estaba abierto el camino para que florecieran cien flores. Si no florecían, ya no habría «grises» a quienes culpar.

Breyten Breytenbach y el lector en el espejo

DIRIGIRSE AL ESTADO

Uno de los principales poemas de la recopilación *Skryt*¹ de Breyten Breytenbach se titula «Carta a un carnicero desde el extranjero» («Brief uit die vreemde aan slagter»), y lleva el subtítulo «A Balthazar». *Skryt* no apareció en Sudáfrica. Publicado en Holanda en 1972, la distribución del libro se prohibió en Sudáfrica. Al prohibirlo, la comisión responsable de la Junta de Control de Publicaciones señaló en particular la «Carta a un carnicero» y la lista adjunta de personas que habían muerto estando detenidas por la policía; consideraba que el poema hacía una «referencia muy precisa» al primer ministro de la época, Balthazar Johannes Vorster, e interpretaba el final del mismo como una acusación contra el hombre blanco y en particular contra el afrikáner.²

Breytenbach incluyó varios poemas de *Skryt* en la recopilación de 1977 *Blomskryf* («Escribe flor»), a cuya distribución se dio el visto bueno en Sudáfrica. Sin embargo, la «Carta a un carnicero» no estaba entre ellos. Este es el poema por el que Breytenbach pidió disculpas en 1975, durante el juicio al que se lo sometió por la acusación de entrar ilegalmente en Sudáfrica con el propósito de reclutar sabotadores para una organización militante clandestina: «Querría pedir específicamente disculpas al primer ministro por un poema grosero e insultante dirigido a él. No tenía justificación. Lo siento».³

Dado que la primera mitad del poema es oscura hasta el punto de resultar críptica, es probable que la comisión de censores llegara a su decisión basándose exclusivamente en la segunda mitad, donde se hace referencia en términos inequívocos a la tortura y asesinato de detenidos por parte de la policía de seguridad y se apostrofa directamente a B. J. Vorster como carnicero-tocólogo responsable de sus muertes. Sin embargo, ello no es motivo para obviar la primera mitad del poema, que es uno de los tratamientos más completamente logrados de la muerte y la resurrección por parte de Breytenbach, y se corresponde estrechamente con las acusaciones de la segunda mitad.

Lázaro, el hombre que regresó de entre los muertos, ha sido una figura central en la mitología poética de Breytenbach.⁴ La primera mitad del poema del «Carnicero», sin que se nombre a Lázaro, la pronuncia la voz de un hombre resucitado de la tumba-celda, familiarizado con la muerte por torturas, y por ello autorizado a acusar a Vorster en nombre de «los prisioneros renacidos de África». Por sus propios medios, pero también arropándose con representaciones anteriores del Lázaro-poeta por parte de Breytenbach, la composición trata de sentar autoridad poética para hablar en nombre de los *gemarteldes* (los torturados y víctimas del martirio) de la plaza John Vorster (sede central de la policía de seguridad), cuyos nombres (una quincena de ellos) se ofrecen en un apéndice del poema. Con su expresión en primera persona, por lo tanto, el poema da a entender la existencia de dos lectores distintos: un lector al que habla directamente, *jy* («tú»), el carnicero Balthazar, pero también una tercera persona invisible, alguien que lee por encima del hombro, un «prisionero» dispuesto a cuestionar la autoridad de Breytenbach para hablar en primera persona por él.

El lenguaje del poema va pasando progresivamente de ser difícil —de

una manera típicamente modernista— a resultar bastante sencillo. Ello no se debe solo a que el poema esté ideado para hacerse cada vez más descarnado a medida que avanza hacia la denuncia (el poeta actuando en nombre de una historia todavía por escribir, señalando con el dedo al opresor), sino también a que se apropia del lenguaje de la policía de seguridad en su versión más desvergonzada y cínica, que presenta las mentiras como mentiras con la certeza arrogante de que, si bien nadie las creerá, nadie se atreverá a rechazarlas (me refiero a informes oficiales sobre detenidos que en un raptó de remordimiento saltan por la ventana, que resbalan con pastillas de jabón y se matan, que se ahorcan con su propia ropa, etc.).

*me alzo sobre ladrillos ante mi semejante
soy la estatua de la liberación
que con electrodos en los huevos
trata de gritar luz en la penumbra
con orina carmesí escribo consignas
en mi cuerpo y en el suelo
permanezco despierto
asfixiándome con las sogas de mis entrañas
resbalo con jabón y me rompo los huesos
me asesino con el periódico de la tarde
caigo de la décima planta del cielo
a la salvación en una calle entre la gente.*

Cuando la policía de seguridad de Vorster explicaba la muerte de un prisionero diciendo que había resbalado con una pastilla de jabón, la continuación no expresada era: y desafiamos a cualquier tribunal del país a que rechace esa explicación. Una de las prácticas lingüísticas de los totalitarismos ha consistido en enviar mensajes codificados cuyo significado conocían todos los interesados y luego emplear a los censores para imponer una interpretación literal de los mismos, por lo menos en el

ámbito público. Así, todo el mundo sabía que «resbaló con una pastilla de jabón» significaba «murió por torturas», pero sin embargo se imponía que su interpretación pública siguiera siendo «resbaló con una pastilla de jabón». Cuando, como en el caso que nos ocupa, Breytenbach parodia los códigos, la continuación no expresada es: aquí creo un terreno en el cual se desenmascaran y se denuncian los códigos. Su desafío, por lo tanto, se produce sobre la base del propio poder: al poder policial, protegido de denuncias y represalias, le opone el poder de la retórica (habilidad con las palabras), empleado con fines de burla en un escenario público. Huelga decir que el motivo de la prohibición del poema fue negarle, por el procedimiento de negarle un escenario público y reafirmar el control sobre la representación pública, el poder de su retórica superior para desenmascarar los códigos.

Sin embargo, aquí es donde la posición del hablante que habla *uit die vreemde* («desde tierras extrañas, desde el extranjero») plantea dificultades tanto de orden moral como de orden práctico. Tanto quien habla como el poema (publicado en el extranjero) actúan fuera del alcance de la jurisdicción del poder rival (la policía, los censores), como también actúan fuera de la comunidad lingüística y la comunidad política a las que se dirigen. ¿No resulta moralmente vacío, debido a ello, el desafío? No es exagerado interpretar el regreso de Breytenbach a Sudáfrica, en 1975, como una respuesta existencial a esta pregunta, un acto por el cual el poeta se colocó en pie de igualdad con el enemigo, dispuesto a representar el mito de la humillación, el encarcelamiento y el renacimiento a la autoridad del renacido —un mito de difusión no solo cristiana— en el cual se inspira el poema. El ataque del poema contra Vorster tiene dos vertientes. En primer lugar, se lo denuncia como jefe de los torturadores y los asesinos y, por lo

tanto, como la persona que tendrá que responder ante la historia por las acciones de aquellos:

*dime ahora, carnicero
antes de que esto se convierta en una maldición
antes de que solo puedas suplicar por boca
de tumbas
ante los prisioneros renacidos de África.*

En la medida en que el poeta-Lázaro escribe aquí su historia profética del futuro, profetiza la inversión de la jurisdicción, la inevitabilidad de que el juez-verdugo se convierta en el acusado. Ahora bien, en la medida en que el propio poema, como declaración, acto y desafío, coloca a Vorster en el banquillo de los acusados, trata de dar cumplimiento a ese futuro. De hecho, Breytenbach reivindica un poder del que, aun siendo el timonel autoproclamado del Estado, carecía Vorster: el poder de hacer que el futuro se haga realidad.

El segundo flanco de ataque de Breytenbach es más radical. Imaginando el grito de dolor que emite el prisionero moribundo como un nacimiento sangriento a manos del carnicero-tocólogo, pregunta:

*¿también se te atraganta el corazón
cuando agarras los miembros exánimes
con las mismas manos que acariciarán los secretos
de tu mujer?*

«Secretos»: Breytenbach podría haber escrito igualmente «partes secretas». Lo que se expone a la mirada pública no son solo los secretos prohibidos de la sala de tortura ni las (supuestas) aprensiones personales del propio B. J. Vorster (aquí la ironía es compleja: Breytenbach afirma que Vorster tiene conciencia y lo desafía a negarlo), sino también los misterios

(vedados a la mirada pública por pura decencia) del lecho conyugal de Vorster. El poema es un golpe bajo, un golpe propinado a las partes íntimas no del hombre, sino de su esposa indefensa; un insulto al honor masculino, más ofensivo aún si se tiene en cuenta la edad de sus destinatarios (en 1972, Balthazar y Tini rondaban los cincuenta y cinco años). El exceso del poema es un exceso de intimidad.

BREYTENBACH Y LO PROHIBIDO, 1964-1975

Sin pretender que la «Carta a un carnicero» diera lugar por sí sola a la animadversión contra Breytenbach que le acarreó una condena de nueve años (y no de cinco o siete, como se esperaba), cabe afirmar que, como insulto —es decir, como declaración intencionadamente agresiva y transgresora— dirigido a Vorster, a la policía de seguridad y a la comunidad cuyos intereses protegían, el poema tuvo sus consecuencias reales. Sin embargo, no era la primera transgresión de Breytenbach. En escritos que se remontaban hasta 1964, ya había llevado a cabo, con creciente audacia, un intento tras otro de convertir el discurso transgresor en acción transgresora.

En la primera recopilación de Breytenbach (1964), el poema «Breyten reza por sí mismo» (YMS, pp. 14-15) se acerca al máximo a la mención del tabú de lo que ocurre en manos de la policía. En el personaje de un burgués blanco que no quiere otra cosa que pasar por la vida sin problemas, se distancia de los «otros» que

Pueden ser detenidos, Destrozados

Lapidados

Ahorcados

Azotados

*Utilizados
Torturados
Crucificados
Puestos bajo arresto domiciliario...
Desterrados a islas sombrías hasta el fin de sus días
Languidecer en agujeros fríos y húmedos...
Pero Yo no
Pero nosotros nunca causamos Dolor ni lamentos.*

En *Kouevuur* («Fuego frío», 1969), la figura de autoridad elegida como blanco es el emperador Tiberio, que echa una mirada (una mirada «encarcelada») a los mares en que sus barcos navegan por «un mundo ordenado»

*para que al atardecer —cuando el dios rojo
oculto tras el cabo deposita una toga roja en las grandes olas—
en compañía de pretenciosos senadores de culo gordo
él [pueda] meter despreocupadamente
los volúmenes de su cuerpo blanco
en el agua fresca y mansa de su piscina de mármol*⁵

La piel blanca de Tiberio nos alerta de que estamos leyendo una alegoría del dominio blanco en Sudáfrica. Sin embargo, y tal vez con la excepción del término popular *vetgat* («culo gordo»), el poema carece de mordacidad: se conforma con una mezcla de fascinación y repugnancia ante la quietud del poder imperial.

En la alegoría de la obra surrealista en prosa *Om te vlieg* («Volar», 1971), la Sudáfrica blanca es un enorme manicomio cuyos jardines vigila un celador vestido de carnicero que dispara a los pacientes que se portan mal.⁶ Un régimen asesino preside un panorama de extinción en masa en nombre de la ley y el orden.

Esta visión apocalíptica se presenta a través de los ojos de un paciente

recluido en su propia visión ciega y «blanca». «Dios está de parte de los carceleros, los carniceros y los enfermeros», se dice devotamente. Su máximo placer es privado: defecar. Pero incluso eso tiene sus peligros: como usa papeles viejos para limpiarse el trasero, ha de tener cuidado de no leerlos, pues pueden ser «fruto prohibido ... propaganda subversiva ... libros de poesía y otras manifestaciones de libertades superfluas». Cuando en el mundo exterior a él aumenta el conflicto, se corta el pene, se corta la lengua, se saca los ojos y se recluye en su mente (OV, pp. 33 y 19).

Así pues, Breytenbach alcanza una especie de rechazo del orden sudafricano por el procedimiento de escindir y abandonar a su suerte un yo que se confiesa y cuenta el relato, y que espiritualmente forma parte de dicho orden. Sin embargo, a continuación, como si quisiera asegurarse de que no se sobreestima el alcance de su autodenuncia, vuelve a introducir un yo-autor para explicar su propósito:

Si bien este trabajo no pretende ser simbólico, para mí es una representación de nuestro cáncer y nuestra lepra específicos, nuestro refinamiento y nuestra putrefacción sumamente civilizados que pueden motivar y explicar de modo convincente el asesinato y el asesinato en masa, el encarcelamiento y los métodos de tortura. Diariamente pasábamos por Auschwitz en tren pero no veíamos el humo, mirábamos a Robben Island* a través de la bahía pero pensábamos que era una colonia de leprosos (OV, p. 92).

Esta inquieta intervención del autor mina en gran medida la fuerza transgresora del texto —que no es desdeñable, teniendo en cuenta las limitaciones impuestas al discurso público en la Sudáfrica de principios de la década de 1970— al rechazar en la práctica la autoridad del mismo, una autoridad conquistada por su propio poder narrativo.⁷

Además de la «Carta a un carnicero», Skryt incluye varios poemas de manifiesto contenido denunciatorio, por ejemplo, «La tierra prometida» (S, p. 20). El problema que estos poemas plantean para su autor —

particularmente teniendo en cuenta su publicación en el extranjero— es que, si bien son transgresores, lo único que cabe decir que transgreden finalmente es cierto decoro del discurso. No puede decirse que se conviertan en actos, en el sentido de cumplirse en el mundo como hace el poema sobre Vorster. Basados en una retórica de abjuración, se quedan en el ámbito retórico y debido a ello son vulnerables a que una retórica aún más violenta pueda con ellos.

La estrategia que Breytenbach sigue en ocasiones como alternativa al ataque retórico frontal es la ironía (en poemas como «Vida en la Tierra», *S*, pp. 22-23). Sin embargo, la ironía —hablar el lenguaje del enemigo y aparentar que uno se identifica con él—, en particular cuando se practica con sensibilidad, plantea una pregunta inquietante: el poema irónico, ¿es un simple sucedáneo del diario íntimo del tirano, o realmente el tirano no conoce su mente de manera tan profunda como el poeta? En el segundo caso, ¿cuál es el origen de la empatía secreta del poeta con el tirano? En particular, para repudiar la Sudáfrica blanca, ¿tiene uno primero que ser, en lo más íntimo, un sudafricano blanco?

Breytenbach vive las implicaciones de tales preguntas en el acto de escribir en la «lengua bastarda» afrikaans,⁸ la lengua de un yo escindido, duplicado. La «Carta a un carnicero» ha de escribirse en la lengua del tirano, que solo se habla en el país del tirano, pero que al mismo tiempo es la lengua materna: «Escribo poesía en lengua afrikaans de espasmos corporales: olor intenso / de mi primera leche, tacto de las yemas de los dedos de mi padre» (*YMS*, pp. 20-21). El ataque contra lo afrikáner ha de ser un ataque contra sí mismo, y debe suponer un retorno a los orígenes que depara terribles peligros de regresión. En su poesía, Breytenbach ha vivido del modo más intenso la paradoja de pertenecer y no pertenecer a la tribu afrikáner.

Antes de que '*n Seisoen in die paradys* («Una temporada en el paraíso»), que contiene los recuerdos de una visita a Sudáfrica realizada en 1973 con su esposa, pudiera aparecer en afrikaans, el autor tuvo que aceptar la supresión de pasajes que alarmaron u ofendieron a su editor sudafricano.⁹ Al ceder a aquel veto, en la práctica regresó a su tierra natal, volvió a entrar en el terreno del poder y el discurso del enemigo. Ahora bien, fuera cual fuese el efecto destructor del veto, ahora por lo menos Breytenbach podía implicarse en su denuncia como sujeto y objeto al mismo tiempo:

Nosotros los sudafricanos seguiremos eternamente rondando por el mundo como fantasmas. Todos estamos un poco chiflados, a todos nos atraviesa una hendidura sangrante ... Estamos todos locos ... Estamos mutilados, solo somos medio humanos, pero lo sabemos, estamos locos y nos damos cuenta de que estamos locos (*SP*, p. 203).

Quien habla, por supuesto, es «Breytenbach», pero también el cretense mentiroso. Y, aunque aquí se pretenda que su autodenuncia aparezca como un habla demente, las palabras con que termina el discurso tienen el claro propósito de dejar de lado el manto de la locura: «Al adquirir conocimiento de la naturaleza de la lucha en que estamos implicados y que compartimos ... ampliamos nuestra humanidad y nuestro lenguaje» (*SP*, p. 160). La locura, parece decir Breytenbach, no es en realidad cosa suya: en la medida en que se trate de una locura real, es cosa de otros. Breytenbach puede estar marcado por la señal original, parecida a una cicatriz, de una formación demencial, y también por una segunda cicatriz (como un latigazo) que le han dejado las conductas demenciales que lo han rodeado («También yo ... me he ... visto colocado en la humillante posición de estar sometido al sistema discriminatorio que desprecio», *SP*, p. 166), pero no por la locura propiamente dicha. Sea cual sea la naturaleza de su propia implicación, se le sigue escapando.

Ello explica que recurra, en el mismo libro, a un *deus ex machina*, un

salvador que acabará con el reinado de la locura e iniciará una nueva era. Respecto a este mesías, él interpreta el papel del visionario Juan el Bautista:

*Yo os digo, desde el corazón del país
vendrá a vosotros, uno de vosotros ...
y allí donde vaya se allanará un camino
y a las mujeres se les irá un punto de la labor
y saldrá fuego rugiendo de los cañones de fusiles
las casas se ennegrecerán*

*las higueras se marchitarán
mandará ejércitos
vengará la injusticia
y ajustará las cuentas pendientes ...*

*algunos de vosotros por supuesto —forma parte
de la naturaleza del hombre—
os echaréis de bruces como gusanos abotargados ...
ofreciendo ...
cualquier cosa, «cualquier cosa, amo Cafre, no
importa lo que sea, cualquier cosa menos la muerte, oh, mi
amo Cafre»
tendrá una hermosa sonrisa
y una aureola y una [metralleta] Sten y no hará
daño a los gorriones de la sabana.¹⁰*

He señalado la existencia en Breytenbach de idas y venidas o bandazos entre poemas de denuncia retórica con cierto vacío interior y poemas de identificación irónica con el enemigo. El poema citado, por esporádico y ocasional que sea, corresponde a la inestable posición de un poeta para quien tanto hablar desde fuera como hablar desde dentro son causas de desazón. En esencia, trata de la inversión y del ajuste de cuentas: el esclavo se convierte en amo, mientras que el arrogante amo adopta el habla infantil, autodegradante y repulsiva del impotente, un lenguaje por debajo del

lenguaje. El poema invoca una violencia mágica, propia del cómic, para lograr la llegada de un milenio en el cual se acabarán la agitación y la división.

LOS ESCRITOS DE PRISIÓN

«Imagínese un diálogo entre dos personas», escribe Mijaíl Bajtin,

en el cual se omite lo que dice el segundo hablante, pero de un modo tal que se respeta por completo el sentido general. El segundo hablante está presente de manera invisible, sus palabras no están ahí, pero las profundas huellas dejadas por dichas palabras ejercen una influencia determinante sobre todas las palabras presentes y visibles del primer hablante ... Toda palabra presente y pronunciada responde y reacciona en su totalidad al hablante invisible, señala a algo fuera de sí misma ... a las palabras no expresadas de otra persona ... El discurso del otro ... solo se da a entender, pero el conjunto de la estructura de lo que se dice sería completamente distinto si no hubiera esta reacción a las palabras implícitas de otra persona.

Bajtin identifica esa *polémica oculta* y ese *diálogo oculto* en todas las novelas de madurez de Dostoievski. Y prosigue:

No todas las situaciones históricas permiten, ni mucho menos, que la autoridad semántica primordial del creador se exprese sin mediación en un discurso de autor directo, no refractado e incondicional. Cuando no hay acceso a la palabra «primordial» y personal de uno mismo, todos los pensamientos, sentimientos y experiencias deben refractarse a través del medio del discurso de otro, del estilo de otro, de la manera de otro.¹¹

Tanto en el caso de Dostoievski como en el de Breytenbach, sería ingenuo imaginar que un cambio en la «situación histórica», en concreto la supresión de la censura externa, habría tenido como consecuencia un «un discurso de autor directo, no refractado e incondicional» del cual habría estado ausente el diálogo oculto. La censura, o por lo menos el cometido del censor, no es la única «autoridad semántica» cuya presencia insinúa Bajtin.

No obstante, el trabajo que realizó Breytenbach entre 1975 y 1982 se llevó a cabo bajo unas circunstancias extraordinariamente limitadas, y, aun cuando tiempo después hubo ocasión de revisarlo, quedan en él vestigios — no siempre del modo más obvio— de un origen sometido a censura. Del mismo modo que el concepto de Bajtin de un diálogo polémico oculto ha hecho accesibles zonas ocultas del discurso de Dostoievski, también nos alerta de la posibilidad de una polémica oculta en Breytenbach. Al abordar los escritos de prisión de Breytenbach, centraré mi atención en las voces ocultas *contra* las cuales habla el autor.¹²

Estando ya detenido a la espera de juicio, a Breytenbach le permitieron escribir. Los poemas resultantes se publicaron bajo el título *Voetskrif* («Escritura al pie»), e iban dedicados al principal interrogador del autor, por insistencia de aquel: «Usted me dedica esto y yo le permitiré que se publique», según relata Breytenbach (*TC*, p. 156).

En la cárcel, se le permitió escribir con cuatro condiciones: 1) Breytenbach no podía enseñar lo que escribiera a ningún otro preso ni a ningún celador, 2) no podía sacarlo a escondidas al exterior, 3) al terminar un poema, tenía que entregarlo para que se guardara en lugar seguro, y 4) había que destruir todas las notas (*TC*, pp. 156-157 y 159). Se acabaron publicando cuatro volúmenes de poesía del período de la cárcel, que formaron las partes 1 a 4 de *Die Ongedante dans* («El baile no bailado»)¹³

En *Las confesiones verdaderas de un terrorista albino*, Breytenbach recuerda su posición como preso frente a su censor: «Una situación extraña ... cuando escribes sabiendo que el enemigo está leyendo por encima de tu hombro ... sabiendo también que estás poniendo al descubierto los impulsos y latidos más íntimos y más personales de tu interior ante los bárbaros, ante los cínicos que se regodearán con ello» (p. 159). Además de este testimonio, hay pruebas textuales de que por lo menos algunos de los

poemas de *Die Ongedante dans*, en la versión en que fueron publicados originalmente, estaban censurados en el sentido más obvio del término.¹⁴

No todos los poemas del período de la cárcel están contruidos en torno al diálogo, explícito u oculto, con la figura opresora del censor. Sin embargo, incluso los poemas con aspecto de monólogo no expresan tanto la determinación de manejar el discurso en forma de monólogo como el rechazo del diálogo con otro a quien se detesta.¹⁵ Otros poemas muestran una actitud compleja e incluso ambivalente hacia el diálogo. «(Lucha de lenguas)», por ejemplo, se dirige a los niños rebeldes negros en el tono monocorde y anodino del *baasskap*:*

*Aprenderéis a ser obedientes,
obedientes y serviles.
Y aprenderéis a usar la Lengua [afrikaans],
la usaréis servilmente.*¹⁶

Utilizando términos de Bajtin, el poema es de «doble voz» pero no dialógico: el escritor Breytenbach toma posesión del discurso del enemigo para su propio propósito, que en este caso es ferozmente satírico. Ya he señalado el doble filo que puede tener este procedimiento (algo de lo que Breytenbach es muy consciente): el que toma posesión puede ser también aquel de quien se toma posesión. Junto a este poema podemos situar «Los conquistadores»:

*como no los reconocíamos como seres humanos
todo lo que había de humano en nosotros se agotó
y no podemos llorar nuestras muertes porque no queríamos
más que miedo y odio
no reconocimos el alzamiento humano de la humanidad
y tratamos de hallar soluciones duras pero demasiado tarde
las flores en el fuego
nadie está interesado en nuestras soluciones...*

somos incomprensibles
somos de otra clase
*somos los hijos de Caín.*¹⁷

El tono monocorde de los cuatro últimos versos, recitados desde una especie de muerte en vida, pronuncia un epitafio prospectivo para el afrikáner. Sin embargo, en los versos anteriores hay un diálogo rudimentario cuando en ellos se deslizan las palabras del otro («humano», «humanidad»). Estos dos poemas, pues, expresan dos momentos de la historia de la dominación blanca: un momento de ceguera sonámbula y un primer momento de autoconocimiento fatalista.

Ahora bien, ¿por qué en ambos poemas Breytenbach, el exiliado, el prisionero, el hijo repudiado, dice «nosotros» cuando quiere decir «vosotros»? ¿Por qué disfrazar la acusación de autoacusación o adoptar la voz de alguien a quien rechaza? ¿Acaso sus implacables adversarios no pueden hablar en su propio nombre y con su propia voz, emitir sus propios decretos, sus propios epitafios desesperados? ¿Por qué tiene que hablar en nombre de ambos bandos? ¿Por qué un monólogo por sustitución?, pero también ¿por qué un diálogo oculto?, ¿por qué incluso una polémica oculta con un enemigo cuyo lugar, en el fondo, está entre los muertos?

La respuesta es de índole práctica. El discurso del enemigo real contra el cual se dirige Breytenbach nunca es tan descarnado como él desearía. Por el contrario, es evasivo, tortuoso, autocensurado. Lo que hace Breytenbach en estos poemas es, en realidad, actuar de ventrílocuo, adelantarse a las palabras del enemigo, presentar los argumentos del enemigo de forma intensificada, paródica y autolesiva en un medio —el discurso de la intelectualidad— al cual el enemigo no puede acceder.

Como las confrontaciones que representan son tan desiguales, es difícil

detectar en poemas como estos algún compromiso creativo real por parte de Breytenbach. Veamos, en cambio, «—‘n Spieëlvars—»:18

*¡tú, tú, tú!
es a ti a quien quiero hablar hija de puta
vas por ahí sin silla de montar ni permiso de conducir
en las cloacas y patios de mis versos
mi muerte*

*escarbas con tu lanza en las extensiones blancas
donde yo quería multiplicarme
por la nación y la patria
(pero pronto no quedará nada de ambas)
mi muerte...*

*tú con tus ojos amarillos tú con la mano izquierda
tú sin barba tú con la arena
sobre la lengua
con tu sentencia de nueve años como un embarazo
te haré viuda enseguida*

*pues me causas escalofríos
te lamentas
de placer
aplicas la fría caricia de tus labios
aquí en mi vida
y aquí y aquí
ven bésame en la boca
perra elegida
ven y traza líneas que crucen mis jóvenes pensamientos
y amontona piedras sobre mis alas flácidas*

*¿tengo que esperar aún más?
oh mi Muerte sombra blanca como la nieve
oh mi policía secreta
seré tuyo para siempre*

y tú eres
mía mía mía.

La impronta de Sylvia Plath marca fuertemente este poema, de modo nada secundario en sus ritmos irregulares y sus desenfrenados cambios de humor. Pero Breytenbach también ha aprendido de Plath algo más profundo: que no es preciso que «yo» y «tú» representen posiciones fijas. El yo es aquí el carcelero y asesino vengativo, atormentado por la muerte, pero también es el yo que anhela la liberación, pese a no ver en el horizonte otra forma de liberación que la muerte. «Tú» es a todas luces el preso Breytenbach en forma ridiculizada; pero también es la figura perseguidora del esclavo oprimido, así como la muerte-amante cuyo abrazo obstinado («aquí y aquí») ansía, el otro siempre vigilante en el espejo, y, finalmente, una figura con alas que responden a sus propias alas inútiles. De hecho, muchos de los avatares del yo —censor, policía secreto, guardián-perseguidor alado— los comparte el tú. Nos hallamos ante un auténtico poema-espejo, *spieëlvors*, en el cual no está claro qué es yo y qué imagen. Es un poema de frenesí dialógico que se va acelerando, en el cual ya no es posible decir qué *posición* ocupa el yo: el intercambio entre el yo y el otro es, en realidad, continuo.

LA FASE DEL ESPEJO

La figura de un hombre mirando a un espejo domina las obras en prosa de Breytenbach del período de la cárcel y del inmediatamente posterior a ella, *Mouir* («Moridero») y *Las confesiones verdaderas de un terrorista albino*.¹⁹ La superficie del espejo y la superficie de la página en blanco tocada por la pluma se vuelven imposibles de distinguir: al mover la pluma,

el yo crea e invoca sobre esa superficie un anti-yo sardónico que se burla de su esfuerzo por verse a sí mismo con transparencia y le dice que lo vuelva a intentar. La figura del espejo se comporta, en realidad, exactamente del mismo modo que el policía de seguridad que, en el momento del primer interrogatorio al que fue sometido Breytenbach, le puso delante dos páginas en blanco y le dijo que escribiera la historia de su vida; luego, cuando hubo terminado, las leyó, las rompió en pedazos y le dijo que lo volviera a intentar (TC, pp. 28-29).

Breytenbach preparó *Las confesiones verdaderas* hablándole a una grabadora, un proceso que él llama «esta charla embrollada, este juicio». ¿Qué verdad surgirá del juicio? Sea la que sea, no puede predecirse: solo se revelará en el curso del diálogo entre el yo y la página-espejo. Si hubiera un nuevo interrogatorio, un nuevo juicio, la verdad surgiría de modo distinto: «Yo sería otro; igual de sincero, igual de interesado en ayudar, igual de obsesionado por la necesidad de confesar», confiesa. De este modo, la postura del escritor ante la página-espejo se asimila a la actitud del prisionero interrogado dispuesto a colaborar. ¿Y quién es el interrogador? En un sentido, el lector que quiere leer lo que tiene que decir Breytenbach; pero también el yo que se escribe a sí mismo. «Señor investigador[:] usted sabe que siempre estamos inventando nuestras vidas ... Usted y yo entrelazados y relacionados, parásito y presa[,] imagen e imagen-espejo.»²⁰

Hasta aquí, solo se trata de otra ingeniosa figura postestructuralista de la autoproducción textual. Sin embargo, no se ha elidido la conexión africana. Acercándose al final de su extensa confesión, Breytenbach escribe:

Señor investigador ... Ahora lo veo a usted como mi moreno hermano de espejo. Tenemos que hablar, hermano yo. Tengo que contarle cómo era ser albino en un país blanco. Estamos unidos para siempre por el conocimiento profundo de la depravación a la que se rebaja el hombre. (TC, p. 260).

¿Quién es aquí el interrogador? No es (o no solo es) el gemelo blanco que vigila la psique, sino también un hermano de espejo negro, igualmente inquietante y perseguidor, cómplice de un crimen histórico en el cual ha habido dos partes, no una. Simone Weil es una buena guía a este respecto. En todo acto destructivo, escribe, el yo deja su rastro. «Un acto que causa daño es la transferencia a otros de la degradación que llevamos en nosotros.»²¹ Como en el curso del sufrimiento la víctima asimila la degradación del opresor, el yo se vuelve doble, múltiplemente doble: interrogador y revolucionario, criminal y víctima, colonizador y colonizado, incluso censor y escritor. El negro del espejo no es Otro sino otro-yo, el «hermano yo».

El extenso soliloquio en la sala vacía que dio origen a *Las confesiones verdaderas* culmina de este modo no en un diálogo con el hermano moreno, sino en el descubrimiento de que, antes de que pueda producirse el conocimiento auténtico, debe tener lugar un diálogo con el espejo. Por eso cuando Breytenbach escribe de manera retrospectiva que no lamenta haber vivido la experiencia «subterránea», la palabra es rica en significado, pues no se refiere solo a su historia como agente secreto y prisionero, sino a la historia de un escarbar a ciegas que no ha llevado a la luz de la liberación sino a la iluminación, a la intuición de que la búsqueda de la luz es un proceso de escarbar a ciegas. «Lo que uno ha atravesado se convierte en un nuevo pasadizo que esboza las entrañas del laberinto; es una continuación de la búsqueda del Minotauro, ese centro oscuro que es el yo (ojo), ese señor Yo [misterio]»* (TC, p. 87).

El policía blanco y el revolucionario negro: enemigos reunidos en el espejo. ¿Es, pues, el espejo el lugar en el que se supera la historia? ¿Se amplía el diálogo con el yo-espejo al diálogo entre los yoes del espejo? ¿Puede confiarse en que el diálogo con el espejo transcurra pacíficamente, o

degenerará en una confrontación histórica como la que vemos en «Lugar de refugio» y de nuevo en el «Pretexto» de 1986 de *End Papers*, donde se permite que el control del diálogo se venga abajo en un experimento controlado, y se ofrece una exhibición de autoacusación histórica, un descenso vertiginoso al «pozo sin fondo del desprecio y el asco»?²²

Estas preguntas están más allá del alcance de *Las confesiones verdaderas*. Es en *Mouir*²³ donde Breytenbach trata de poner en práctica —la práctica de escribir— la teoría esbozada en *Las confesiones verdaderas*. *Mouir* es una colección de relatos, parábolas, meditaciones y fragmentos conectados por los simbolismos unidos del espejo y el laberinto. El propio texto es el hilo de Ariadna que Breytenbach desarrolla tras de sí a medida que avanza por el laberinto de su tarea narrativa hacia el encuentro con algo que es tanto el Yo que hace señas desde el espejo —el señor Yo— como el Otro monstruoso a quien nunca se recuperará para la amistad: la Muerte.

Por supuesto, no se logra la fusión del yo con el yo-espejo, la superficie de la página-espejo no se desvanece, no se alcanza el corazón del laberinto. Por el contrario, cada vez reaparece una nueva superficie, que lleva al interior de otro pasadizo del laberinto. El texto avanza mediante un proceso de metamorfosis de imágenes, como en sueños. El texto se hace coextensivo con la vida: el texto no terminará hasta que termine la escritura; la escritura no terminará hasta que cese la respiración.

Pese a su naturaleza sumamente personal, *Mouir* representa un paso adelante en el pensamiento y la escritura de Breytenbach. Al ver o asegurar que ve *a través* de la identidad hostil del espejo, al hacer de la superficie del espejo algo que uno *atraviesa*, una oportunidad de avance infinito, ha aplazado la confrontación con su gemelo enemigo, y además ha convertido este aplazamiento en un modelo de producción textual. Basándose en el

momento de génesis que describe en *Las confesiones verdaderas* —el momento en que el interrogador policial le devolvió la historia de su vida con el comentario «Vuélvalo a intentar»— ha construido un programa de escritura indistinguible de la justificación teórica de dicho programa.

Sin embargo, el momento del «Vuélvalo a intentar» no es el único elemento esencial que su literatura posterior a la cárcel repite una y otra vez. Del repertorio de la memoria, dicha literatura repite de manera aún más mortificadora el momento de la confesión de Breytenbach ante el tribunal, cuando tuvo que tragarse el orgullo y pronunciar disculpas humillantes, y cuando, a pesar de todo, esta autohumillación fue rechazada por no considerarse lo bastante sincera para eludir una sentencia demasiado dura.

En su explicación abierta o pública del modo en que llegó a hacer esta confesión, Breytenbach dice: «Sin ser política, fue un intento de explicar cómo había llegado a estar donde estaba, sin rechazar mis convicciones. Léanla: también oirán en ella la voz insidiosa del director [de la policía de seguridad]. Estaba en [sus] manos una semana antes del inicio del juicio, y el propio Vorster la tenía encima de la mesa antes de que se leyera ante el tribunal» (TC, p. 63).

En ningún lugar de su relato Breytenbach acusa a la policía ni a B. J. Vorster de tratar de influenciar al juez. Sin embargo, parece insinuar que se había cerrado un trato (disculpas, autohumillación y aceptación de la autoridad del patriarca a cambio de una sentencia más leve) y que el trato se incumplió. De modo críptico, Breytenbach escribe: «No [es] mi intención [en *Las confesiones verdaderas*] vengarme de un sistema ni de ciertas personas; por lo menos, no creo [que lo sea]». Y prosigue: «Estamos demasiado estrechamente vinculados para eso».²⁴

¿Estamos demasiado estrechamente vinculados? ¿Han sido alguna vez los lazos familiares un obstáculo para la venganza? Las fuerzas motoras de

Las confesiones verdaderas y *Mouir* —los textos principales de la fase del espejo de Breytenbach— son extraordinariamente complejas. Pese a lo que dice su autor, sí incluyen un deseo primitivo de vengarse de las gentes que lo encerraron, como atestigua el torrente de insultos en que los nombres de las personas se convierten literalmente en cacofonía (por ejemplo, B. J. Vorster en el jefe Toro Sentado, *TC*, p. 18). También incluyen un propósito más cauteloso —instigado, tal vez, por la comprensión de lo infantil que es lanzar excrementos a los personajes poderosos que rechazan sus explicaciones sobre sí mismo— de incorporar a sí mismo la figura del censor (llamándola «la figura del espejo», llamándola «el yo») y de ese modo manejarla. El éxito de esta estratagema es dudoso: la prueba de la misma es *Mouir*, y *Mouir* acaba reduciéndose a un jugueteo con el hilo de Ariadna en el que se olvida al Minotauro. Breytenbach no carece de momentos de claridad sobre lo esencialmente mágico que es su plan para dominar la voz que dice «No». Escribir es un modo de supervivencia, escribe. «Pero ... al mismo tiempo se convierte en la exteriorización de mi encarcelamiento ... los muros de mi reclusión» (*TC*, p. 155).

Uno de los destinos de la confesión desde Rousseau —por lo menos de la confesión laica— ha sido prolongarse interminablemente en un esfuerzo por ir más allá de la reflexión sobre uno mismo y alcanzar la verdad. En Breytenbach, al yo narrador la tarea de asumir el proceso de reflexión sobre sí mismo le parece al principio nada más que una tarea preliminar que hay que llevar a cabo (un centinela ante el que hay que pasar) antes de que pueda iniciarse el auténtico trabajo, la auténtica narración: en este caso, el relato de la vida subterránea. Solo luego se da cuenta de que llegar al yo real (descubrir el Misterio yo) es la obra de toda una vida, como limpiar los establos de Augias.

EL CENSOR

En su personaje público, político, Breytenbach expresa hacia la censura actitudes típicas del intelectual cosmopolita y progresista. «La censura es un acto vergonzoso ... Tiene que ver con la manipulación, con el poder, con ... la represión.» Para el escritor, resulta fatal consentir en ser censurado. «Arraiga en ti como una especie de paternalismo interiorizado ... Te conviertes en tu propio castrador.» «Una vez te sometes a las restricciones de pensamiento de quienes controlan el poder, entras en su juego ... ya han ganado.»²⁵

En estas manifestaciones posteriores a la cárcel no hay ninguna indicación de que, por lo menos durante un tiempo, el policía-censor de la imaginación se hubiera instalado en Breytenbach como su yo-espejo, y que escribir hubiera sido, si no jugar al juego del censor, sí por lo menos jugar a un juego con el censor. Esta parte de la historia se censuró del ámbito público. Lo que recibimos de Breytenbach es, por lo tanto, una explicación escindida de la censura, escindida entre lo que Leo Strauss denomina «lo exotérico y lo esotérico».²⁶ La explicación exotérica está constituida por declaraciones públicas del tipo que he citado. En esta explicación hay una contienda inequívoca entre una voz que lucha por expresarse y una mordaza que la ahoga; el censor es demonizado. La explicación esotérica, la enseñanza que hay que desentrañar de sus escritos más íntimos, es que el escritor escribe *contra* múltiples resistencias interiorizadas y no puede escribir *sin* ellas; unas resistencias que en esencia no son distintas de un censor-gemelo interiorizado, tan apreciado como odiado.

En momentos intensos, la escritura puede revelar pruebas de luchas sangrientas o asfixiantes contra bloqueos o resistencias: palabras amordazadas que se pronuncian ahogadamente. La voz lucha por aspirar y

espirar contra las figuras persecutorias íntimas. La poesía de Breytenbach, y en particular su poesía de la cárcel y del período inmediatamente posterior a la misma, es una escritura de esta clase. Tal vez durante ese período le fuera necesario, por el bien de la obra de su vida, denunciar públicamente su herencia y calificarse de bastardo, ni europeo ni africano, aquejado de la conciencia esquizofrénica del bastardo. Sin embargo, el mismo gesto de culpar, tan generalizado en su literatura y que es un reflejo de la culpabilización de Breytenbach por parte del censor y el juez, corresponde a una estrategia finalmente vana de demonización y expulsión. Los poemas que salieron con él de la cárcel al aire libre apuntan a una tarea mucho más dura: la de vivir con su genio interior —su demonio— y sus demonios.

Bibliografía

- Agustín, san, *The City of God* (trad. de John Healey), Dent, Londres, 1945, 2 vol. (hay trad. cast.: Agustín de Hipona, *La ciudad de Dios*, [trad. de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero], Homo Legens, Madrid, 2006).
- Ajmátova, Anna, *Selected Poems* (ed. y trad. de D.M. Thomas), Penguin, Harmondsworth, 1988.
- Aksyínov, Vasili, «Looking for Colour: A Soviet Writer Compares Tsarist and Soviet Censorship», *Index on Censorship*, 11/4 (agosto de 1982), pp. 3-4.
- Altman, Andrew, «Liberalism and Campus Hate Speech: A Philosophical Examination», *Ethics*, 103 (1993), pp. 302-317.
- Álvarez, A., «Noble Poet», en Adam Czerniawski, ed., *The Mature Laurel: Essays on Modern Polish Poetry*, Dufour, Chester Springs, Pensilvania, 1991, pp. 163-171.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Verso, Londres, 1983 (hay trad. cast.: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993).
- Baines, Jennifer, *Mandelstam: The Later Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- Bainton, Ronald H., *Erasmus of Christendom*, Collins, Londres, 1972.
- Bajtín, Mijaíl, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (ed. y trad. de Caryl Emerson), Manchester University Press, Manchester, 1984 (hay trad. cast.: Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* [trad. de Tatiana Bubnova], Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004).
- Balmuth, David, *Censorship in Russia 1865-1905*, University Press of America, Washington D.C., 1979.
- Bance, A., «The Idea of Europe: From Erasmus to ERASMUS», *Journal of European Studies*, 22 (1992), pp. 1-19.
- Bandera, Cesáreo, «The Doubles Reconciled», *MLN*, 93 (1978), pp. 1.0071.014.
- Baranczak, Stanislaw, *A Fugitive from Utopia*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987.
- , «The Gag and the Word», *Survey*, 25, n.º 1 (1980), pp. 58-70.
- , «My Ten Uncensorable Years», en George Schöpfli, ed., *Censorship and Political Communication in Eastern Europe: A Collection of Documents*, St. Martin's, Nueva York, 1983, pp. 112-119.
- , «Poems and Tanks», *TriQuarterly*, n.º 57 (1983), pp. 53-58.
- , «Poland: Literature and Censorship», en Toronto Arts Group for Human Rights, ed., *The Writer and Human Rights*, Anchor, Nueva York, 1983, pp. 173-183.
- Barghoorn, Frederick C., «The Post-Khrushchev Campaign to Suppress Dissent», en Rudolf L. Tökés,

- ed., *Dissent in the USSR*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1975, pp. 35-95.
- Barnard, F.M., *Herder's Social and Political Thought*, Clarendon Press, Oxford, 1965.
- Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text* (trad. de Richard Miller), Cape, Londres, 1975 (hay trad. cast.: *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, Siglo XXI, México D.F., 1996).
- Bartlett, Katharine T., reseña de Catharine MacKinnon, «Feminism Unmodified», en *Signs*, 13, 1988, pp. 879-885.
- Bataille, Georges, *Death and Sensuality*, Walker, Nueva York, 1963.
- , «Sade», en *Literature and Evil* (trad. de Alastair Hamilton), Calder and Boyars, Londres, 1973, pp. 85-103 (hay trad. cast.: *La literatura y el mal* [trad. de Lourdes Ortiz, 4.ª edición], Taurus, Madrid, 1981).
- Benston, Kimberly W., «I Yam What I Am: The Topos of (Un) naming in Afro-American Literature», en Henry Louis Gates, ed., *Black Literature and Literary Theory*, Methuen, Nueva York, 1984, pp. 151-172.
- Bentham, Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Clarendon Press, Oxford, 1907.
- Berger, Ronald E., Patricia Searles y Charles E. Cottle, *Feminism and Pornography*, Praeger, Nueva York, 1991.
- Bloomberg, Charles, *Christian-Nationalism and the Rise of the Afrikaner Broederbond in South Africa, 1918-1948* (ed. de Saul Dubow), Indiana University Press, Bloomington, 1989.
- Boden, Margaret A., «Freudian Mechanisms of Defence: A Programming Perspective», en Richard Wollheim, ed., *Freud: A Collection of Critical Essays*, Doubleday/Anchor, Garden City, Nueva York, 1974.
- Breytenbach, Breyten, *Boek: Deel een*, Taurus, Johannesburgo, 1987.
- , *Buffalo Bill*, Taurus, Johannesburgo, 1984.
- , *Eklips*, Taurus, Johannesburgo, 1983.
- , *End Papers*, Faber, Londres, 1986.
- , *Judas Eye*, Faber, Londres, 1988.
- , *Lewendood*, Taurus, Johannesburgo, 1985.
- , *Die miernes swel op*, Taurus, Johannesburgo, 1980.
- , *Mouir*, Farrar, Strauss, Giroux, Nueva York, 1985.
- , *Kouevuur*, Buren, Ciudad del Cabo, 1969.
- , *Om te vlieg*, Buren, Ciudad del Cabo, 1971.
- , *A Season in Paradise* (trad. de Rike Vaughan, con introd. de André P. Brink), Persea, Nueva York, 1980.
- , *Skryt*, Meulenhoff, Amsterdam, 1972.
- , *True Confessions of an Albino Terrorist*, Farrar, Strauss, Giroux, Nueva York, 1985 (hay trad. cast.: *Las confesiones verdaderas de un terrorista albino* [trad. de Jordi Fibla], Versal, Barcelona, 1986).

- , *Die ysterkoei moet sweet*, Afrikaanse Pers Boekhandel, Johannesburgo, 1964.
- Brink, André P., *Literatuur in die strydperk*, Human and Rousseau, Ciudad del Cabo, 1985.
- , *Mapmakers*, Faber, Londres, 1983.
- , «Die vreemde bekende», en A.J. Coetzee, ed., *Woorde teen die wolk: Vir Breyten*, Taurus, Johannesburgo, 1980, pp. 1-28.
- Brodsky, Joseph, entrevista en David Montenegro, ed., *Points of Departure: International Writers and Writing and Politics*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991, pp. 133-148.
- Brown, Clarence, «Into the Heart of Darkness: Mandelstam's Ode to Stalin», *Slavic Review*, 26 (1967), pp. 584-604.
- Brown, Deming, *Soviet Russian Literature since Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- Brown, Homer O., «Oedipus with the Sphynx», *MLN*, 92 (1977), pp. 1.0991.106.
- Burnley, David, *A Guide to Chaucer's Language*, University of Oklahoma Press, Norman, 1983.
- Cannon, Betty, *Sartre and Psychoanalysis: An Existentialist Challenge to Clinical Metatheory*, University Press of Kansas, Lawrence, 1991.
- Carlyle, Thomas, «The Hero as Poet. Dante. Shakespeare», en *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), Chapman and Hall, Londres, s.f (hay trad. cast. en Thomas Carlyle / Ralph Waldo Emerson, *De los héroes / Hombres representativos* [trad. y estudio preliminar de Jorge Luis Borges], Océano, Barcelona, 1998).
- Carpenter, John, y Carpenter, Bogdana, «Zbigniew Herbert: The poet as conscience», *Slavic and East European Journal*, 24 (1980), pp. 37-51.
- Cave, Terence, *The Cornucopian Text*, Clarendon Press, Oxford, 1979.
- Chaadaïev, Piotr, *Philosophical Letters and Apology of a Madman* (trad. de Mary-Barbara Zeldin), University of Tennessee Press, Knoxville, 1969 (hay trad. cast. de algunos de los textos de este volumen: «Cartas filosóficas dirigidas a una dama (primera carta)» y «Apología de un loco», en Olga Novikova [ed.], *Rusia y Occidente* [trad. de Olga Novikova y José Carlos Lechado], Tecnos, Madrid, 1997, pp. 13-37 y 39-58).
- Childress, Steven Alan, «Reel "Rape Speech": Violent Pornography and the Politics of Harm», *Law and Society Review*, 25, 1991, pp. 177-214.
- Choldin, Mariana Tax, *A Fence Around the Empire: Russian Censorship of Western Ideas under the Tsars*, Duke University Press, Durham, 1985.
- Choldin, Mariana Tax, y Maurice Friedberg, eds., *The Red Pencil: Artists, Scholars and Censors in the USSR*, Unwin Hyman, Boston, 1989.
- Clark, Katerina, «Utopian Anthropology as a Context for Stalinist Literature», en Robert C. Tucker, ed., *Stalinism: Essays in Historical Interpretation*, Norton, Nueva York, 1977, pp. 180-191.
- Coates, Paul, «Gardens of Stone: The Poetry of Zbigniew Herbert and Tadeusz Rozewicz», en Adam Czerniawski, ed., *The Mature Laurel: Essays on Modern Polish Poetry*, Dufour, Chester Springs, Pensilvania, 1991, pp. 175-188.
- Coertze, P. J., reseña de Geoffrey Cronjé, 'n *Tuiste vir die nageslag*, en *Wapenskou*, octubre de 1945,

- pp. 16-18.
- Colby, Kenneth M., *Artificial Paranoia: A Computer Simulation of Paranoid Processes*, Pergamon, Nueva York, 1975.
- Coward, Rosalind, *Female Desire*, Paladin, Londres, 1984.
- Cronjé, Geoffrey, *Afrika sonder die Asiaat: Die blywende oplossing van SuidAfrika se Asiatevraagstuk*, Publicité, Johannesburgo, 1946.
- , «Die huisgesin in die Afrikaanse kultuurgemeenskap», en P. de V. Pienaar y C.M. van den Heever, eds., *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner*, Nasionale Pers, Ciudad del Cabo, 1945, vol. 1 de 3, pp. 309-360.
- , «Rassevermenging as maatskaplike vraagstuk», *Rassebakens*, 1, n.º 1 (1939), pp. 41-55.
- , *'n Tuiste vir die nageslag*, Publicité, Johannesburgo, 1945.
- , *Voogdyskap en apartheid*, Van Schaik, Pretoria, 1948.
- Cronjé, Geoffrey, et al., *Regverdige Rasse-Apartheid*, Christen-Studenteverenigingsmaatskappy, Stellenbosch, 1947.
- Curry, Jane Leftwich (ed. y trad.), *The Black Book of Polish Censorship*, Random House, Nueva York, 1984.
- Davies, Jacqueline MacGregor, «Pornographic Harms», en Lorraine Code, Sheila Mullett y Christine Overall, eds., *Feminist Perspectives: Philosophical Essays on Method and Morals*, University of Toronto Press, Toronto, 1988, pp. 127-145.
- DeMolen, Richard L., *Erasmus*, Edwin Arnold, Londres, 1973.
- Derrida, Jacques, «Cogito and the History of Madness», en *Writings and Difference* (trad. de Alan Bass), University of Chicago Press, Chicago, 1978, pp. 31-63 (hay trad. cast.: *La escritura y la diferencia* [trad. de Patricio Peñalver], Anthropos, Barcelona, 1989).
- Des Pres, Terrence, «Poetry and Politics», *TriQuarterly*, n.º65 (1986), pp. 17-29.
- Deutscher, Isaac, *The Great Purges*, Blackwell, Oxford, 1984.
- Devlin, Patrick, *The Enforcement of Morals*, Oxford University Press, Oxford, 1965.
- Douglas, Mary, *Purity and Danger* (edición revisada), Routledge and Kegan Paul, Londres, 1969 (hay trad. cast.: *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* [trad. de Edison Simons], Siglo XXI, Madrid, 1991).
- Dubow, Saul, *Racial Segregation and the Origins of Apartheid in South Africa, 1919-36*, Macmillan, Londres, 1989.
- Durham, Gayle, «Political Communication and Dissent in the Soviet Union», en Rudolf L. Tökés, ed., *Dissent in the USSR*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1975, pp. 233-275.
- Du Toit, André, «Ideological Change, Afrikaner Nationalism, and Pragmatic Racial Domination», en Leonard Thompson y Jeffrey Butler, eds., *Change in Contemporary South Africa*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1975, pp. 19-50.
- Dworkin, Roland, *A Matter of Principle*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.
- , *Taking Rights Seriously*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977.
- Dyzenhaus, David, «John Stuart Mill and the Harm of Pornography», *Ethics*, 102 (1992), pp. 534-

- Edwards, David, «Toleration and English Blasphemy Law», en John Horton y Susan Mendus, eds., *Aspects of Toleration*, Methuen, Londres, 1985, pp. 75-98.
- Egan, Susanna, «Breytenbach's *Mouir*: The Novel as Autobiography», *Journal of Narrative Technique*, 18, n.º 2 (1988), pp. 89-104.
- Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change*, vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- , *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983 (hay trad. cast.: *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Akal, Madrid, 1994).
- Ellis, John, «On Pornography», en Mandy Merck, ed., *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, Londres, pp. 146-170.
- Eloff, G., *Rasse en rassevermenging*, Nasionale Pers, Ciudad del Cabo, 1942.
- Erasmus, Desiderius, *Adages* (trad. de Margaret M. Phillips), Cambridge University Press, Cambridge, 1964 (hay trad. cast.: *Erasmus de Rotterdam, Adagios del poder y teoría del adagio* [ed. y trad. de Ramón Puig de la Bellacasa], Pre-Textos, Valencia, 2000).
- , *The Praise of Folly* (trad. de Hoyt H. Hudson), Princeton University Press, Princeton, 1941.
- , *Stultitiae laus* (ed. de I. B. Kan), Nijhoff, La Haya, 1898 (hay trad. cast.: *Erasmus de Rotterdam, Elogio de la estupidez* [ed. y trad. de Tomás Fanego López], Akal, Madrid, 2004).
- Erlich, Viktor, *Russian Formalism* (3.ª edición), Mouton, La Haya, 1969 (hay trad. cast.: *El formalismo ruso: Historia-doctrina* [trad. de Jem Cabanes], Seix Barral, Barcelona, 1974).
- Ermolaev, Herman, «Solzhenitsyn's Self-Censorship: Two Versions of *V krug pervom*», *Russian Language Journal*, 38 (1984), pp. 177-185.
- Etkind, Efim, *Notes of a Non-Conspirator* (trad. de Peter France), Oxford University Press, Oxford, 1978.
- Faught, William S., *Motivation and Intentionality in a Computer Simulation Model of Paranoia*, Birkhauser, Basilea, 1978.
- Febvre, Lucien, y Henri-Jean Martin, *The Coming of the Book* (trad. de David Gerard), New Left Books, Londres, 1976 (hay trad. cast.: *La aparición del libro* [trad. de Agustín Millares Carlo], Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2005).
- Feifer, George, «No Protest: The Case of the Passive Minority», en Rudolf L. Tökés, ed., *Dissent in the USSR*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1975, pp. 418-437.
- Feinberg, Joel, *The Moral Limits of the Criminal Law*, vol. 2: *Offense to Others*, Oxford University Press, Nueva York, 1985.
- Felman, Shoshana, *Writing and Madness* (trad. de Martha N. Evans y Shoshana Felman), Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1985.
- Foote, I.P.: «“In the Belly of the Whale”: Russian Authors and Censorship in the Nineteenth Century», *Slavonic and East European Review*, 68 (1990), pp. 294-298.
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization* (trad. de Richard Howard), Random House, Nueva York, 1967 (se trata de una versión abreviada de la obra de Foucault publicada en castellano con el título

- Historia de la locura en la época clásica* [trad. de Juan José Utrilla], Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1979).
- , «Sexuality and Solitude», en Marshall Blonsky, ed., *On Signs*, Blackwell, Oxford, 1985, pp. 365-372 (hay trad. cast.: «Sexualidad y soledad», en *Estética, ética y hermenéutica* [trad. de Ángel Gabilondo], Paidós, Barcelona, 1999, pp. 225-234).
- , «What is an Author?» (trad. de Donald F. Bouchard y Sherry Simon), en Robert Con Davis y Ronald Schleifer, eds., *Contemporary Literary Criticism* (2.^a edición), Longman, Nueva York, 1989, pp. 262-275 (hay trad. cast.: «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura* [trad. de Miguel Morey], Paidós, Barcelona, 1999, pp. 329-360).
- Freidin, Gregory, *A Coat of Many Colors*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1987.
- , «Mandel'shtam's *Ode to Stalin*: History and Myth», *The Russian Review*, 41 (1982), pp. 400-426.
- Freud, Sigmund, «Group Psychology and the Analysis of the Ego», en *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (ed. y trad. de James Strachey), vol. 18, Hogarth Press, Londres, 1955, pp. 67-143.
- «Negation», en *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (ed. y trad. de James Strachey), vol. 19, Hogarth Press, Londres, 1961, pp. 235-239 (hay trad. cast.: «La negación», en *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología* [trad. de Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres], Alianza, Madrid, 2000, pp. 157-161).
- , «Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia», *Pelican Freud Library* (ed. de James Strachey y Angela Richards), vol. 9, Penguin, Harmondsworth, 1979, pp. 129-223 (hay trad. cast.: «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) autobiográficamente descrito», en *Obras completas*, vol. 2 [3.^a edición; trad. de Luis López-Ballesteros], Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, pp. 1487-1528).
- , *Totem and Taboo*, en *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (ed. y trad. de James Strachey), vol. 13, Hogarth Press, Londres, 1955 (hay trad. cast.: *Totem y tabú* [trad. de Luis López-Ballesteros y De Torres], Alianza, Madrid, 1999).
- Friedberg, Maurice, «Soviet Books, Censors and Readers», en Max Hayward y Leo Labedz, eds., *Literature and Revolution in Soviet Russia, 1917-1962*, Oxford University Press, Londres, 1963, pp. 198-210 (hay trad. cast.: *Literatura y revolución en la Rusia soviética (1917-1962)* [trad. de Lamis Feldman], Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970).
- Friedgut, Theodore, «The Democratic Movement», en Rudolf L. Tökés, ed., *Dissent in the USSR*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1975, pp. 116-136.
- Furlong, Patrick J., *Between Crown and Swastika: The Impact of the Radical Right on the Afrikaner Nationalist Movement in the Fascist Era*, Wesleyan University Press, Hannover (New Hampshire) y Londres, 1991.
- Garbus, Martin, *Traitors and Heroes: A Lawyer's Memoir*, Athenaeum, Nueva York, 1987.
- Garrard, John, y Garrard, Carol, *Inside the Soviet Writer's Union*, Free Press, Nueva York, 1990.

- Gellner, Ernst, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983 (hay trad. cast.: *Naciones y nacionalismo* [trad. de Javier Setó], Alianza, Madrid, 1988).
- Gilbert, Harriet, «So Long as It's Not Sex and Violence: Andrea Dworkin's *Mercy*», en Lynne Segal y Mary McIntosh, eds., *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago, Londres, 1992, pp. 216-230.
- Gilmore, T.B., «The Comedy of Swift Scatological Poems», *Publications of the Modern Language Association*, 91, 1976, pp. 33-41.
- Girard, René, *Deceit, Desire and the Novel* (trad. de Yvonne Freccero), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1965.
- , *Things Hidden since the Foundation of the World* (trad. de Stephen Bann y Michael Metteer), Stanford University Press, Stanford, 1987 (hay trad. cast.: *El misterio de nuestro mundo: clave para una interpretación antropológica* [trad. de Alfonso Ortiz], Sígueme, Salamanca, 1982).
- , *To Double Business Bound* (trad. de Paisley N. Livingston y Tobin Siebers), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- , *Violence and the Sacred* (trad. de Patrick Gregory), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977 (hay trad. cast.: *La violencia y lo sagrado* [trad. de Joaquín Jordá], Anagrama, Barcelona, 1995).
- Glazov, Yuri, *The Russian Mind since Stalin's Death*, Reidel, Dordrecht, 1985.
- Goldfarb, Jeffrey C., *On Cultural Freedom*, University of Chicago Press, Chicago, 1982.
- Goldstein, Robert J., *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth Century Europe*, St. Martin's, Nueva York, 1989.
- Goodheart, Eugene, «Censorship and Self-Censorship in the Fiction of D.H. Lawrence», en George Bornstein, ed., *Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991, pp. 223-240.
- Gordimer, Nadine, et al., *What Happened to Burger's Daughter*, Taurus, Johannesburgo, 1980.
- Grassi, Ernesto, «Folly as Illusion» y «The Allegorical Fable», en Ernesto Grassi y Maristella Lorch, *Folly and Insanity in Renaissance Literature*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghampton, 1986.
- Gray, John, *Mill on Liberty: A Defence*, Routledge, Londres, 1983.
- Griffin, Susan, *Pornography and Silence*, Women's Press, Londres, 1981.
- Groarke, Leom, «Pornography: From Liberalism to Censorship», *Queen's Quarterly*, 90 (1983), pp. 1.108-1.120.
- Halperin, David M., «Solzhenitsyn, Epicurus, and the Ethics of Stalinism», *Critical Inquiry*, 7 (1981), pp. 475-497.
- Haraszti, Miklos, *The Velvet Prison: Artists under State Socialism* (trad. de Katalin Landesmann y Stephen Landesmann), Basic Books, Nueva York, 1987.
- Hart, H.L.A., *Law, Liberty and Morality* (edición revisada), Oxford University Press, Oxford, 1981.
- Hayward, Max, *Writers in Russia, 1917-78* (ed. de Patricia Blake), Harcourt, Brace, Jovanovich, Nueva York, 1983.

- , introducción a Max Hayward y Leo Labedz, eds., *Literature and Revolution in Soviet Russia, 1917-62*, Oxford University Press, Londres, 1963, pp. vii-xx (hay trad. cast.: *Literatura y revolución en la Rusia soviética (1917-1962)* [trad. de Lamis Feldman], Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970).
- Heaney, Seamus, *The Government of the Tongue*, Faber, Londres, 1988.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (16.^a edición), Niemeyer, Tubinga, 1986 (hay trad. cast.: *Ser y tiempo* [trad. de José Gaos], RBA, Barcelona, 2004).
- Herbert, Zbigniew, *Barbarian in the Garden* (trad. de Michael March y Jaroslaw Anders), Carcanet, Manchester, 1985.
- , *Report from the Besieged City and Other Poems* (trad. de John Carpenter y Bogdana Carpenter), Oxford University Press, Oxford, 1987 (hay trad. cast.: *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas* [trad. de Xaverio Ballester], Hiperión, Madrid, 1993).
- , *Selected Poems* (trad. de Czeslaw Milosz y Peter Dale Scott), Penguin, Harmondsworth, 1968.
- , *Selected Poems* (trad. de John Carpenter y Bogdana Carpenter), Oxford University Press, Oxford, 1977.
- Heydemann, Klaus, «Das Beispiel des Erasmus: Stefan Zweigs Einstellung zur Politik», *Literatur und Kritik*, n.º 169/170 (1982), pp. 24-39.
- Hingley, Ronald, *Russian Writers and Soviet Society, 1917-1978*, Methuen, Londres, 1979.
- Hinz, Evelyn J., «Pornography, Novel, Mytic Narration: The Three Versions of *Lady Chatterley's Lover*», *Modernist Studies*, 3 (1979), pp. 35-47.
- Hoff, Joan, «Why Is There No History of Pornography?», en Susan Gubar y Joan Hoff, eds., *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, pp. 17-46.
- Hofmeyr, Isabel, «Building a Nation from Words: Afrikaans Language, Literature and Ethnic Identity, 1902-1924», en Shula Marks y Stanley Trapido, eds., *The Politics of Race, Class and Nationalism in Twentieth Century South Africa*, Longmans, Londres, 1987, pp. 95-123.
- Horton, John, «Toleration, Morality and Harm», en John Horton y Susan Mendus, eds., *Aspects of Toleration*, Methuen, Londres, 1985, pp. 113-135.
- Hosking, Geoffrey A., «The Institutionalization of Soviet Literature», en Geoffrey A. Hosking y George F. Cushing, eds., *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*, St. Martin's, Nueva York, 1989, pp. 55-75.
- Huizinga, Johannes, *Erasmus* (3.^a edición, revisada), Willink, Haarlem, 1936 (hay trad. cast.: *Erasmus* [trad. del francés de Cristina Horányi], Salvat, Barcelona, 1987).
- Huxley, Aldous, *On Art and Artists* (ed. de Morris Philipson), Harper, Nueva York, 1960.
- Intons-Peterson, Margaret, y Beverly Roskos-Ewoldsen, «Mitigating the Effects of Violent Pornography», en Susan Gubar and Joan Hoff, eds., *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, pp. 218-239.
- Irigaray, Luce, *This Sex which is not One* (trad. de Catherine Porter con Carolyn Burke), Cornell

- University Press, Ithaca, Nueva York, 1985 (hay trad. cast.: *Ese sexo que no es uno*, Saltés, Madrid, 1982).
- Jacobs, J.U., «Breyten Breytenbach and the South African Prison Book», *Theoria*, n.º 68 (diciembre de 1986), pp. 95-105.
- Jangfeldt, Bengt, «Osip Mandel'shtam's "Ode to Stalin"», *Scando-Slavica*, 22 (1976), pp. 35-41 (hay trad. cast. de la Oda a Stalin de Mandelstam publicada en este artículo; está incluida en el epílogo de Osip Mandelstam, *Cuadernos de Voronezh* [trad. de Jesús García Gabaldón], Igitur, Montblanc, 1999, pp. 200-205).
- Jansen, Sue Curry, *Censorship: The Knot that Binds Power and Knowledge*, Oxford University Press, Nueva York, 1988.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1993.
- Johnson, Priscilla, *Khrushchev and the Arts*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1965.
- Kaiser, Walter, *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Gollancz, Londres, 1964.
- Kemp-Welch, A., «Stalinism and Intellectual Order», en T.H. Rigby, Archie Brown, Peter Reddaway, eds., *Authority, Power and Policy in the USSR*, Macmillan, Londres, 1980, pp. 118-134.
- Kern, Gary, «Solzhenitsyn's Portrait of Stalin», *Slavic Review*, 33 (1974), pp. 1-22.
- Kis, Danilo, «Censorship/Self-Censorship», *Index on Censorship*, 15/1, enero de 1986, pp. 43-45.
- Kittay, Eve Feder, «Pornography and the Erotics of Domination», en Carol Gould, ed., *Beyond Domination: New Perspectives on Women and Philosophy*, Roman and Allanheld, Totowa, Nueva Jersey, 1984, pp. 145-174.
- Koch, Gertrud, «Ex-changing the Gaze: Re-visioning Feminist Film Theory», *New German Critique*, 34 (1985), pp. 139-153.
- Konwicki, Tadeusz, «Interview: The Delights of Writing under Censorship», *Index on Censorship*, 15/3 (marzo de 1986), pp. 30-31.
- Labeledz, Leopold, ed., *Solzhenitsyn: A Documentary Record*, Harper and Row, Nueva York, 1970.
- Lacan, Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Seuil, París, 1975 (hay trad. cast.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Siglo XXI, México, 2000).
- Lakshin, Vladímir, *Solzhenitsyn, Tvardovsky and Novy Mir* (trad. de Michael Glenny), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1980.
- Laplanche, J., y J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* (trad. de Donald Nicholson-Smith), Norton, Nueva York, 1973.
- Lawrence, D.H., *Lady Chatterley's Lover*, Modern Library, Nueva York, 1957 (hay trad. cast.: *El amante de lady Chatterley* [trad. de Andrés Bosch], Random House Mondadori, Barcelona, 2006).
- , *The First Lady Chatterley*, Heinemann, Londres, 1972 (hay trad. cast.: *La primera Lady Chatterley* [trad. de Federico López Cruz], Edaf, Madrid, 1978).
- , *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, Mandrake Press, Londres, 1930.
- , *Selected Literary Criticism* (ed. de Anthony Beal), Viking, Nueva York, 1966 (hay trad. cast. de

- dos de los textos incluidos en este volumen y citados en la presente obra: introducción a *Pansies*, en *Pensamientos* [trad. de Rafael Cadenas], Dirección de Cultura del Distrito Federal y Fundarte, Caracas, 1977, y «Pornography and Obscenity», en D.H. Lawrence *et al.*, *Pornografía y obscenidad*, MCA, Valencia, 2000).
- Le Bon, Gustave, *The Crowd*, Norman S. Berg, Dunwoody, Georgia, s.f (hay trad. cast.: *Psicología de las masas* [trad. de Alfredo Guerra Miralles], Morata, Madrid, 1986).
- Levy, Leonard W., *Treason against God: A History of the Offense of Blasphemy*, Schocken, Nueva York, 1981.
- Loades, D.M., «The Theory and Practice of Censorship in Sixteenth-Century England», en *Transactions of the Royal Historical Society*, 5.^a serie, vol. 24, Royal Historical Society, Londres, 1974, pp. 140-157.
- Loseff, Lev, *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Otto Sagner, Munich, 1984.
- MacCormick, D.N., «Privacy and Obscenity», en Rajeev Dhavan y Christie Davies, eds., *Censorship and Obscenity*, Martin Robertson, Londres, 1978, pp. 76-97.
- MacCrone, I.D., *Race Attitudes in South Africa*, Witwatersrand University Press, Johannesburgo, 1957.
- MacIntyre, Alasdair, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Duckworth, Londres, 1981 (hay trad. cast.: *Tras la virtud* [trad. de Amelia Valcárcel], Crítica, Barcelona, 2001).
- MacKinnon, Catharine, *Feminism Unmodified*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987.
- , *Toward a Feminist Theory of the State*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989 (hay trad. cast.: *Hacia una teoría feminista del Estado* [trad. de Eugenia Martín], Cátedra, Madrid, 1995).
- Mahoney, Kathleen, «The Canadian Constitutional Approach to Freedom of Expression in Hate Propaganda and Pornography», *Law and Contemporary Problems*, 55, 1992, pp. 77-105.
- Mandelstam, Nadiezhda, *Hope against Hope* (trad. de Max Hayward), Athenaeum, Nueva York, 1970 (hay trad. cast.: Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza: memorias* [trad. de Lydia K. de Velasco], Alianza, Madrid, 1984).
- Mandelstam, Osip, *Complete Poetry* (trad. de Burton Raffel y Alla Burago), State University of New York Press, Albany, Nueva York, 1973 (hay trad. cast. del poema contra Stalin recogido en este volumen; se incluye en el epílogo de Osip Mandelstam, *Cuadernos de Voronezh* [trad. de Jesús García Gabaldón], Igitur, Montblanc, 1999, p. 191).
- , *The Complete Critical Prose and Letters* (ed. de Jane G. Harris, trad. de Jane G. Harris y Constance Link), Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1979.
- , *The Noise of Time* (ed. y trad. de Clarence Brown), North Point, San Francisco, 1986.
- , *Selected Poems* (trad. de David McDuff), Rivers Press, Cambridge, 1973 (hay trad. cast. del poema contra Stalin recogido en este volumen; se incluye en el epílogo de Osip Mandelstam, *Cuadernos de Voronezh* [trad. de Jesús García Gabaldón], Igitur, Montblanc, 1999, p. 191).

- «Mandelstam's "Ode" to Stalin», *Slavic Review*, 34 (1975), pp. 683-691.
- Mangakis, George, «Letter to Europeans», en George Theiner, ed., *They Shoot Writers, Don't They?*, Faber, Londres, 1984, pp. 32-38.
- Marcus, Gilbert, «Reasonable Censorship?», en Hugh Corder, ed., *Essays on Law and Social Practice in South Africa*, Juta, Ciudad del Cabo, 1988, pp. 349-360.
- Marcuse, Herbert, «Repressive Tolerance», en Robert P. Wolff, Barrington Moore y Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Beacon Press, Boston, 1969, pp. 81-123 (hay trad. cast.: *Crítica de la tolerancia pura* [trad. de Jesús Tobío Fernández], Editora Nacional, Madrid, 1977).
- Marks, Shula, y Stanley Trapido, «The Politics of Race, Class and Nationalism», en Shula Marks y Stanley Trapido, eds., *The Politics of Race, Class and Nationalism in Twentieth Century South Africa*, Longmans, Londres, 1987, pp. 1-70.
- Mason, H. A., «They Haven't Got No Noses!», *Cambridge Quarterly*, 18 (1989), pp. 129-159.
- McClintock, Anne, «Gonad the Barbarian and the Venus Flytrap: Portraying the Female and Male Orgasm», en Lynne Segal y Mary McIntosh, eds., *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago, Londres, 1992, pp. 111-130.
- McConica, James, «The Fate of Erasmian Humanism», en Nicholas Phillipson, ed., *Universities, Society, and the Future*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1983, pp. 37-61.
- Medvedev, Zhores A., y Roy A. Medvedev, *A Question of Madness* (trad. de Ellen de Kadt), Knopf, Nueva York, 1971 (hay trad. cast.: *Locos a la fuerza* [trad. de Rosendo Llates], Destino, Barcelona, 1973).
- Mendus, Susan, «Harm, Offence and Censorship», en John Horton y Susan Mendus, eds., *Aspects of Toleration*, Methuen, Londres, 1985, pp. 99-112.
- , *Toleration and the Limits of Liberalism*, Macmillan, Londres, 1989.
- Menkel-Meadow, Carrie, reseña de Catharine MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State*, en *Signs*, 16 (1991), pp. 603-607.
- Merck, Mandy, «From Minneapolis to Westminster», en Lynne Segal y Mary McIntosh, eds., *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago, Londres, 1992, pp. 50-61.
- Mill, John Stuart, *On Liberty* (ed. de Gertrude Himmelfarb), Penguin, Harmondsworth, 1974 (hay trad. cast.: *Sobre la libertad* [trad. de Pablo de Azcárate], RBA, Barcelona, 2004).
- , *The Subjection of Women*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1970 (hay trad. cast.: *El sometimiento de las mujeres* [trad. de Alejandro Pareja], Edaf, Madrid, 2005).
- Miller, Henry, *The World of D.H. Lawrence*, Capra Press, Santa Bárbara, 1980.
- Miller, Richard B., «Violent Pornography: Mimetic Nihilism and the Eclipse of Differences», *Soundings*, 69 (1986), pp. 326-346.
- Milosz, Czeslaw, ed., *Postwar Polish Poetry* (3.^a edición), University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1983.
- Milton, John, *Aeropagitica* (ed. de J.C. Suffolk), University Tutorial Press, Londres, 1968 (hay trad. cast.: *Aeropagitica* [trad. de Juan C. Catalán], Torre de Goyanes, Madrid, 1999).
- Moi, Toril, «Patriarcal Thought and the Drive for Knowledge», en Theresa Brennan, ed., *Between*

- Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, Londres, 1989, pp. 189-205.
- Monas, Sidney, «Censorship as a Way of Life», en Geoffrey A. Hosking y George F. Cushing, eds., *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*, St. Martin's, Nueva York, 1989, pp. 7-22.
- , *The Third Section*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1961.
- Moodie, T. Dunbar, *The Rise of Afrikanerdom*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1975.
- Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en Bill Nichols, ed., *Movies and Methods*, vol. 2, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1985, pp. 305-315 (hay trad. cast.: *Placer visual y cine narrativo*, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, Valencia, 1988).
- Nairn, Tom, *The Break-Up of Britain* (2.ª edición), Verso, Londres, 1981 (hay trad. cast.: *Los nuevos nacionalismos en Europa: la desintegración de la Gran Bretaña* [trad. de Pablo Di Masso], Península, Barcelona, 1979).
- Nicholson, Michael, «Solzhenitsyn and Samidzat», en John Dunlop et al., eds., *Aleksandr Solzhenitsyn* (2.ª edición), Macmillan, Nueva York, 1975, pp. 63-93.
- Nikitenko, Alexandr, *The Diary of a Russian Censor* (ed. y trad. de Helen S. Jacobson), University of Massachusetts Press, Amherst, 1975.
- O'Meara, Dan, *Volkskapitalisme*, Ravan, Johannesburgo, 1983.
- Oramus, Marek, y Maria Szmidt, «A Poet of Exact Meaning», *PN Review*, 8/6, n.º 26 (1982), pp. 8-12.
- Ortega y Gasset, José, *Meditations on Quixote* (trad. de Evelyn Rugg y Diego Marín), Norton, Nueva York, 1961 (original en castellano: *Meditaciones del Quijote*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004).
- Orwell, George, *1984* (ed. de Bernard Crick), Clarendon Press, Oxford, 1984 (hay trad. cast.: *1984* [trad. de Rafael Vázquez], Destino, Barcelona, 2006).
- Pally, Marcia, «Out of Sight and Out of Harm's Way», *Index on Censorship*, 22/1, n.º 146 (enero de 1993), pp. 4-7.
- Pateman, Carole, «Sex and Power» [reseña de Catharine MacKinnon, *Feminism Unmodified*], *Ethics*, 100 (1990), pp. 398-407.
- Patterson, Annabel, *Censorship and Interpretation*, University of Wisconsin Press, Madison, 1984.
- , *Fables of Power: Aesopian Writing and Political History*, Duke University Press, Durham, 1991.
- Pelzer, A.N., *Die Afrikaner-Broedebond: eerste 50 jaar*, Tafelberg, Ciudad del Cabo, 1979.
- Pirie, Donald P. A., «Engineering the People's Dreams: An Assessment of Socialist Realist Poetry in Poland, 1949-1959», en Adam Czerniawski, ed., *The Mature Laurel: Essays on Modern Polish Poetry*, Dufour, Chester Springs, Pensilvania, 1991, pp. 135-159.
- Pitt-Rivers, Julian, «Honour and Shame», en J.G. Peristiany, ed., *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, University of Chicago Press, Chicago, 1966, pp. 19-78 (hay trad. cast.: *El concepto de honor en la sociedad mediterránea* [trad. de J.M. García de la Mora], Labor, Barcelona, 1968).

- Platón, *The Republic* (ed. de James Adam, 2.^a edición), 2 vols., Cambridge University Press, Cambridge, 1963 (hay trad. cast.: Platón, *La república* [trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano], Alianza, Madrid, 1999).
- Platón, *The Republic* (trad. de H.D.P. Lee), Penguin, Harmondsworth, 1955 (hay trad. cast.: véase referencia anterior).
- Pomenzarev, Igor, «The Right to Read», *Partisan Review*, 49 (1982), pp. 54-67.
- Poole, Howard, «Obscenity and Censorship», *Ethics*, 93 (1982), pp. 39-44.
- Popper, Karl, «Toleration and Intellectual Responsibility», en Susan Mendus y David Edwards, eds., *On Toleration*, Clarendon Press, Oxford, 1987, pp. 17-34 (hay trad. cast.: «Tolerancia y responsabilidad intelectual» [trad. de Ángeles Jiménez Perona], en *Sociedad abierta, universo abierto*, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 139-158).
- Pszenicki, Chris, «Freedom of Expression in Jaruzelski's Poland», *Index on Censorship*, 12/6 (diciembre de 1983), pp. 19-24.
- , «Polish Publishing, 1980-81», *Index on Censorship*, 11/1 (febrero de 1982), pp. 8-11.
- Publications Control Board, «Die tweede beslissing oor *Magersfontein*, o *Magersfontein!*», *Standpunte*, 33/4, n.º 148 (1980), pp. 3-15.
- Rancour-Laferrriere, Daniel, «The Deranged Birthday Boy: Solzhenitsyn's Portrait of Stalin in *The First Circle*», *Mosaic*, 18 (1985), pp. 61-72.
- Randall, Richard S., *Freedom and Taboo: Pornography and the Politics of a Self Divided*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1989.
- Rees, John C., *John Stuart Mill's «On Liberty»*, Clarendon Press, Oxford, 1985.
- Rhodie, N.J., «G. Cronje se beskouing van die Suid-Afrikaanse BlankBantoe-problematiek, soos weerspieël in sy onmiddellik na-oorlogse geskrifte», en J. E. Pieterse et al., eds., *Mens en gemeenskap*, Academica, Pretoria y Ciudad del Cabo, 1969, pp. 41-81.
- Ripoll, Carlos, *The Heresy of Words in Cuba*, Freedom House, Nueva York, 1985.
- Roberts, Sheila, «Breyten Breytenbach's Prison Literature», *Centennial Review*, 30 (1986), pp. 304-313.
- Rolph, C.H., ed., *The Trial of Lady Chatterley*, edición privada, Londres, 1991.
- Rothberg, Abraham, *The Heirs of Stalin: Dissidence and the Soviet Regime, 1953-1970*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1972.
- Rowe, Eleanor, *Hamlet: A Window on Russia*, New York University Press, Nueva York, 1976.
- Ruud, Charles A., *Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804-1906*, Toronto University Press, Toronto, 1982.
- Sanday, Peggy Reeves, «The Social Context of Rape», *New Society*, 61, n.º 1.037 (20 de septiembre de 1982), pp. 540-542.
- Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness* (trad. de Hazel Barnes), Washington Square Press, Nueva York, 1966 (hay trad. cast.: *El ser y la nada* [trad. de Juan Valmar], RBA, Barcelona, 2004).
- Saunders, David, «Copyright, Obscenity and Literary History», *ELH*, 57, (1990), pp. 431-444.
- , «The Trial of *Lady Chatterley's Lover*: Limiting Cases and Literary Canons», *Southern Review*,

- Adelaida (1982), pp. 161-177.
- Scammell, Michael, *Solzhenitsyn: A Biography*, Norton, Nueva York, 1984.
- Schauer, Frederick, *Free Speech: A Philosophical Enquiry*, Cambridge University Press, Nueva York, 1982.
- Scheler, Max, *Person and Self-Value: Three Essays* (ed. y trad. de M.S. Frings), Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1987.
- Schlereth, Thomas J., *The Cosmopolitan Idea in Enlightenment Thought*, Notre Dame University Press, South Bend, 1978.
- Schmemmann, Alexandr, «On Solzhenitsyn», John Dunlop *et al.*, eds., *Aleksandr Solzhenitsyn* (2.^a edición), Macmillan, Nueva York, 1975, pp. 28-44.
- Schöpfli, George, «The Black Book of Polish Censorship», en George Schöpfli, ed., *Censorship and Political Communication in Eastern Europe: A Collection of Documents*, St. Martin's, Nueva York, 1983, pp. 33-101.
- Scweppenhauser, Gerhard, «Narrenschelte und Pathos der Vernunft: Zum Narrenmotiv bei Sebastian Brant und Erasmus von Rotterdam», *Neophilologus*, 71 (1987), pp. 559-574.
- Screech, M.A., «Good Madness in Christendom», en W.F. Bynum *et al.*, eds., *The Anatomy of Madness*, vol. 1, Tavistock, Londres, 1985, pp. 25-39.
- Segal, Lynne, introducción a Lynne Segal y Mary McIntosh, eds., *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago, Londres, 1992, pp. 1-13.
- Sharp, John, «The Roots and Development of *Volkenkunde* in South Africa», *Journal of Southern African Studies*, 8/1 (1981), pp. 16-36.
- Shatz, Marshall S., *Soviet Dissent in Historical Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.
- Siegel, Paul N., «The Political Implications of Solzhenitsyn Novels», *Clio*, 12 (1983), pp. 211-232.
- Simmons, Ernest J., «The Organization Writer (1934-1946)», en Max Hayward y Leo Labeledz, eds., *Literature and Revolution in Soviet Russia, 1917-1962*, Oxford University Press, Londres, 1963, pp. 74-98 (hay trad. cast.: *Literatura y revolución en la Rusia soviética (1917-1962)* [trad. de Lamis Feldman], Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970).
- Smart, Carol, *Feminism and the Power of Law*, Routledge, Londres, 1989.
- , «Unquestionably a Moral Issue: Rhetorical Devices and Regulatory Imperatives», en Lynne Segal y Mary McIntosh, eds., *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago, Londres, 1992, pp. 184-198.
- Smith, Anthony D., *The Ethnic Revival*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Smolla, Rodney A., «Academic Freedom, Hate Speech, and the Idea of a University», *Law and Contemporary Problems*, 53, 1990, pp. 195-225.
- Solzhenitsyn, Alexandr, *The First Circle* (edición aumentada, trad. de Thomas P. Whitney), Harper and Row, Nueva York, 1978 (hay trad. cast.: *El primer círculo* [trad. de Josep Maria Güell], Tusquets, Barcelona, 1992).

- , Discurso del Nobel (trad. de Alexis Klimoff), en John Dunlop *et al.*, eds., *Aleksandr Solzhenitsyn* (2.^a edición), Macmillan, Nueva York, 1975, pp. 570-575 (hay trad. cast. del discurso en *Entre el autoritarismo y la explotación y Discurso de Estocolmo, seguidos de Una candela bajo el viento* [2.^a edición; trad. de Melitón Bustamante Ortiz, Francisco Fernández Buey y Carme Vilagínés], Península, Barcelona, 1974).
- , *The Oak and the Calf* (trad. de Harry Willets), Collins, Londres, 1980.
- Sontag, Susan, *Styles of Radical Will*, Secker and Warburg, Londres, 1969 (hay trad. cast.: *Estilos radicales* [trad. de Eduardo Goligorsky], Suma de Letras, Madrid, 2002).
- Sparrow, John, «Regina vs. Penguin Books, Limited», *Encounter*, 18/2 (febrero de 1962), pp. 35-43.
- Spechler, Dina R., *Permitted Dissent in the USSR*, Praeger, Nueva York, 1982.
- Squire, P.S., *The Third Section*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- Stout, Jeffrey, *Ethics after Babel: The Languages of Morals and their Discontents*, Beacon Press, Boston, 1988.
- Strauss, Leo, *Persecution and the Art of Writing*, Free Press, Glencoe, 1952 (hay trad. cast. en *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política* [ed. de Antonio Lastra], Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996).
- Swanson, Maynard, «The Sanitation Syndrome: Bubonic Plague and Urban Native Policy in the Cape Colony, 1900-09», *Journal of African History*, 18 (1977), pp. 387-410.
- Swayze, Harold, *Political Control of Literature in the USSR, 1946-1959*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962.
- Swift, Jonathan, *Complete Poems* (ed. de Pat Rogers), Yale University Press, New Haven, 1983.
- Tanner, Tony, «Licence and Licencing», *Journal of the History of Ideas*, 38 (1977), pp. 3-18.
- Taylor, Gabriele, *Pride, Shame, and Guilt. Emotions of Self-Assessment*, Clarendon Press, Oxford, 1985.
- Tempest, Richard, «Madman or Criminal: Government Attitudes to Petr Chaadaev in 1836», *Slavic Review*, 43 (1984), pp. 281-287.
- Thompson, Leonard, *The Political Mythology of Apartheid*, Yale University Press, New Haven, 1985.
- Trilling, Lionel, «The Poet as Hero: Keats in His Letters», en *The Opposing Self*, Secker and Warburg, Londres, 1955, pp. 3-49 (hay trad. cast.: *El yo antagónico: nueve ensayos críticos* [trad. de Alicia Bleiberg], Taurus, Madrid, 1974).
- Trznadel, Jacek, «An Interview with Zbigniew Herbert», *Partisan Review*, 54 (1987), pp. 557-575.
- Turchin, Valentin, *The Inertia of Fear* (trad. de Guy Daniels), Martin Robertson, Oxford, 1981.
- Twarog, Leon I., «Literary Censorship in Russia and the Soviet Union», en Leon B. Blair, ed., *Essays on Russian Intellectual History*, University of Texas Press, Austin, 1971, pp. 100-108.
- Van Heerden, Ettiene, «Seur en kleur: Oor neo-sensuur, kwetswoorde en lesers», *Tydskrif vir Letterkunde*, 24/4 (1986), pp. 58-65.
- Van Rooyen, J.C.W., *Censorship in South Africa*, Juta, Ciudad del Cabo, 1987.
- , *Publikasiebeheer in Suid-Africa*, Juta, Ciudad del Cabo, 1978.

- Vargas Llosa, Mario, «The Writer in Latin America», en George Theiner, ed., *They Shoot Writers, Don't They?*, Faber, Londres, 1984, pp. 161-171.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Éditions de Minuit, París, 1985.
- Viviers, Jack, *Breytenbach*, Tafelberg, Ciudad del Cabo, 1978.
- Waldron, Jeremy, «Mill and the Value of Moral Distress», *Political Studies*, 35 (1987), pp. 410-423.
- Weale, Albert, «Toleration, Individual Differences and Respect for Persons», en John Horton y Susan Mendus, eds., *Aspects of Toleration*, Methuen, Londres, 1985, pp. 16-35.
- Webster, Richard, *A Brief History of Blasphemy: Liberalism, Censorship and «The Satanic Verses»*, Orwell Press, Londres, 1990.
- Weil, Simone, *Gravity and Grace* (ed. de G. Thibon), Routledge, Londres, 1952 (hay trad. cast.: *La gravedad y la gracia* [trad. de Carlos Ortega], Trotta, Madrid, 1994).
- Welz, Martin, *Breyten en die bewaarder*, McGraw-Hill, Johannesburg, 1977.
- Westermarck, Edward, *The Origin and Development of the Moral Ideas*, 2 vols., Macmillan, Londres, 1924.
- Williams, Bernard, ed., *Obscenity and Film Censorship: An Abridgement of the Williams Report*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Williams, Linda, «Fetishism and Hard Core», en Susan Gubar and Joan Hoff, eds., *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, pp. 198-217.
- Zeeman, Peter, *The Later Poetry of Osip Mandelstam: Text and Context*, Rodopi, Amsterdam, 1988.
- Zweig, Stefan, «Erasmus», en *Erasmus [and] The Right to Heresy* (trad. de Eden y Cedar Paul), Souvenir Press, Londres, 1979 (hay trad. cast.: *Erasmus de Rotterdam: triunfo y tragedia de un humanista* [trad. de Rosa S. Carbó], Paidós, Barcelona, 2005).

Notas

1. Ofenderse

1. Kimberly W. Benston señala la importancia de este proceso de «no denominación» en la mitología, en la cual, como parte de una estrategia de poder, un dios podía evitar deliberadamente ser nombrado: «La negativa a ser nombrado evoca el poder de lo Sublime, un impulso trascendente para anular todas las categorías ... y proyectar el yo, más allá de las pautas y relaciones establecidas, a una posición de autoridad indiscutible». Benston constata que esta estrategia de adquisición de poder es utilizada en la actualidad por los afroamericanos, descendientes de esclavos, que renuncian a su nombre o adoptan otro. Véase «I Yam What I Am: The Topos of (Un)naming in Afro-American Literature», en Henry Louis Gates, ed., *Black Literature and Literary Theory*, Methuen, Nueva York, 1984, p. 153.

2. Andrew Altman propone un marco de análisis alternativo para lo que en el lenguaje estadounidense contemporáneo recibe el nombre de *hate speech* [«discurso del odio», *N. del T.*] y en Sudáfrica incluye términos como «colono». Sugiere que dicho discurso realiza el acto ilocutivo de tratar a su objeto como un subordinado moral, alguien cuyos intereses tienen menor importancia intrínseca y cuya vida es intrínsecamente menos valiosa que la del hablante («Liberalism and Campus Hate Speech: A Philosophical Examination», *Ethics*, 103 [1993], p. 310).

3. Karl Popper, «Toleration and Intellectual Responsibility», en Susan Mendus y David Edwards, eds., *On Toleration*, Clarendon Press, Oxford, 1987, p. 18 (hay trad. cast.: «Tolerancia y responsabilidad intelectual» [trad. de Ángeles Jiménez Perona], en *Sociedad abierta, universo abierto*, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 139-158).

4. «Respetar a los demás no es pensar bien o mal de ellos, sino *por lo menos* abstenerse de herirlos o destruirlos, sea física o moralmente» (la cursiva es mía). Véase Gabriele Taylor, *Pride, Shame, and Guilt. Emotions of SelfAssessment*, Clarendon Press, Oxford, 1985, p. 81.

5. Ortega y Gasset, José, *Meditations on Quixote* (trad. de Evelyn Rugg y Diego Marín), Norton, Nueva York, 1961, pp. 146-147 (original en castellano: *Meditaciones del Quijote*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004).

6. Véase Ettiene van Heerden, «Seur en kleur: Oor neo-sensuur, kwetswoorde en lesers», *Tydskrif vir Letterkunde*, 24/4 (1986), pp. 58-65. Van Heerden utiliza el término *suiwering* («purificación») para referirse al proceso.

7. David Saunders, «Copyright, Obscenity and Literary History», *ELH*, 57 (1990), p. 431.

8. Véase David Edwards, «Toleration and English Blasphemy Law», en John Horton y Susan

Mendus, eds., *Aspects of Toleration*, Methuen, Londres, 1985, p. 94.

9. Esta última cuestión la plantea Richard Webster, *A Brief History of Blasphemy: Liberalism, Censorship and «The Satanic Verses»*, Orwell Press, Londres, 1990, p. 95.

10. John Milton, *Aeropagitica* (ed. de J.C. Suffolk), University Tutorial Press, Londres, 1968, p. 88 (hay trad. cast.: *Aeropagitica* [trad. de Juan C. Catalán], Torre de Goyanes, Madrid, 1999).

11. Danilo Kis, «Censorship/Self-Censorship», *Index on Censorship*, 15/1 (enero de 1986), p. 44.

12. Este argumento poco ortodoxo lo plantea respecto a ciertos escritores rusos Lev Loseff, *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Otto Sagner, Munich, 1984. Eugene Goodheart sostiene que en el caso de D.H. Lawrence la censura tal vez fuera un enemigo, pero con todo se trataba de un «enemigo necesario y que le confería poder» («Censorship and Self-Censorship in the Fiction of D.H. Lawrence», en George Bornstein, ed., *Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991, p. 230).

13. Este argumento se basa en parte en la propuesta de Freud de que la curiosidad intelectual («epistemofilia») tiene su origen en la curiosidad sexual, con lo cual la frustración de las exploraciones sexuales del niño puede tener como consecuencia la represión del impulso por conocer. Al parecer, el pensamiento de Freud sobre la curiosidad sexual avanzó hacia esa conclusión entre 1905 y 1910, desde los *Tres ensayos sobre la teoría sexual* hasta el trabajo sobre Leonardo. Véase Toril Moi, «Patriarchal Thought and the Drive for Knowledge», en Theresa Brennan, ed., *Between Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, Londres, 1989, pp. 201-202.

14. Max Scheler, *Person and Self-Value: Three Essays* (ed. y trad. de M.S. Frings), Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1987, pp. 23-24.

15. *The City of God* (trad. de John Healey), Dent, Londres, 1945, libro 14, cap. 16, en vol. 2, p. 47 (hay trad. cast.: Agustín de Hipona, *La ciudad de Dios* [trad. de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero], Homo Legens, Madrid, 2006).

16. En la distinción entre posiciones conservadoras «extremas» y «moderadas», sigo a H.L.A. Hart, *Law, Liberty and Morality* (edición revisada), Oxford University Press, Oxford, 1981, pp. vii, 19 y 48-49. «Intolerancia, indignación y asco» es una frase de Patrick Devlin: «[estas] son las fuerzas que respaldan la ley moral» (*The Enforcement of Morals*, Oxford University Press, Oxford, 1965, p. 17).

17. Hart, *Law, Liberty and Morality*, p. 12.

18. James Mill, citado en John C. Rees, *John Stuart Mill's «On Liberty»*, Clarendon Press, Oxford, 1985, p. 32.

19. Ronald Dworkin, *Taking Rights Seriously*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977, pp. 242-243 y 245.

20. *Ibid.*, pp. 253-254.

21. *Ibid.*, pp. 255 y 258.

22. John Stuart Mill, *On Liberty* (ed. de Gertrude Himmelfarb), Penguin, Harmondsworth, 1974, pp. 63 y 68 (hay trad. cast.: *Sobre la libertad* [trad. de Pablo de Azcárate], RBA, Barcelona, 2004).

23. Jeremy Bentham, *Principles of Morals*, cap. 16, sec. 1; cap. 1, secs. 3-4, cap. 2, sec. 19; citado

en Rees, *John Stuart Mill's «On Liberty»*, pp. 30 y 44.

24. Véase John Gray, *Mill on Liberty: A Defence*, Routledge, Londres, 1983, p. 29; Susan Mendus, *Toleration and the Limits of Liberalism*, Macmillan, Londres, 1989, p. 121.

25. Véase David Edwards, «Toleration and English Blasphemy Law», p. 86, y también Albert Weale, «Toleration, Individual Differences and Respect for Persons», en Horton y Mendus, eds., *Aspects of Toleration*, p. 22.

26. *Collected Works*, X, p. 179, citado en Rees, *John Stuart Mill's «On Liberty»*, p. 45.

27. Jeremy Waldron, «Mill and the Value of Moral Distress», *Political Studies*, 35 (1987), pp. 413, 414 y 417.

28. Cuando la reprobación no solo se expresa sino que es traducida a la práctica por organismos que poseen un monopolio efectivo sobre determinados medios de expresión (por ejemplo, a través de las redes de distribución o venta al detalle), la libertad de expresión puede resultar ahogada de manera tan efectiva como lo es bajo una prohibición legal directa. Este es un problema importante para cualquiera que trate de diferenciar claramente entre censura y reprobación, o lo que Frederick Schauer denomina censura pública y privada. Por otra parte, los poseedores del monopolio pueden sostener que, al traducir a la práctica la reprobación, simplemente hacen valer su libertad de expresión, más que reprimir la de nadie. La cuestión se trata extensamente en Frederick Schauer, *Free Speech: A Philosophical Enquiry*, Cambridge University Press, Nueva York, 1982, pp. 119-125.

29. Bernard Williams, ed., *Obscenity and Film Censorship*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 55.

30. Ronald Dworkin, *A Matter of Principle*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985, pp. 336-337.

31. «Repressive Tolerance», en Robert P. Wolff, Barrington Moore y Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Beacon Press, Boston, 1969, pp. 90-91 (hay trad. cast.: *Crítica de la tolerancia pura* [trad. de Jesús Tobío Fernández], Editora Nacional, Madrid, 1977).

32. Dworkin, *A Matter of Principle*, p. 352.

33. John Ellis, «On Pornography», en Mandy Merck, ed., *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, Londres, p. 146.

34. Véase Joel Feinberg: «En la discusión sobre la obscenidad no hay ningún error más desafortunado que identificar, en cuanto a significado o a ámbito de designación, [la obscenidad] con la pornografía» (*The Moral Limits of the Criminal Law*, vol. 2: *Offense to Others*, Oxford University Press, Nueva York, 1985, p. 127).

35. *Ibid.*, p. 1.

36. *Ibid.*, p. 123.

37. Max Scheler, *Person and Self-Value: Three Essays* (ed. y trad. de M.S. Frings), Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1987, p. 32. Véanse Howard Poole, «Obscenity and Censorship», *Ethics*, 93 (1982), p. 40, y Feinberg, *Offense to Others*, p. 2.

38. A primera vista, esta distinción categórica entre ofensas y daños puede tal vez parecer contraria a la taxonomía de los daños según el derecho estadounidense, en el cual la obscenidad —junto con

los «insultos a la dignidad humana, tales como las expresiones racistas o sexistas»— figura entre los «agravios a la sensibilidad comunitaria», que a su vez se relacionan en la tercera categoría de daños, «daños reactivos». Sin embargo, la diferencia es solo terminológica: como indica Rodney A. Smolla, los daños reactivos, según la Constitución estadounidense, no pueden usarse como base para restringir la libertad de expresión. En este sentido, un daño reactivo es, pues, como una «ofensa extrema» («Academic Freedom, Hate Speech, and the Idea of a University», *Law and Contemporary Problems*, 53 [1990], pp. 204-205).

David Edwards considera que «es imposible establecer una distinción absoluta entre ofensa y daño». Sin embargo, Edwards incluye la vergüenza, la culpa, el disgusto y la mortificación en la categoría de ofensa, como «sentimientos que pueden causar desorientación o daños permanentes o duraderos», aunque también matiza que pueden resultar beneficiosos a largo plazo («Toleration and English Blasphemy Law», p. 86).

39. Véase Jacqueline MacGregor Davies, «Pornographic Harms», en Lorraine Code, Sheila Mullett y Christine Overall, eds., *Feminist Perspectives: Philosophical Essays on Method and Morals*, University of Toronto Press, Toronto, 1988, pp. 127-128; Carole Pateman, «Sex and Power», *Ethics*, 100 (1990), p. 405; Steven Alan Childress, «Reel “Rape Speech”: Violent Pornography and the Politics of Harm», *Law and Society Review*, 25 (1991), p. 209; Richard B. Miller, «Violent Pornography: Mimetic Nihilism and the Eclipse of Differences», *Soundings*, 69 (1986), p. 345; Andrew Altman, «Liberalism and Campus Hate Speech: A Philosophical Examination», *Ethics*, 103 (1993), pp. 302-317. Un argumento comparable se formula sobre la base de que, como ayuda a la masturbación que es —más que un acto de comunicación—, la pornografía se parece menos al habla que a un objeto (Frederick Schauer, *Free Speech*, pp. 182-185).

40. La esfera privada, dice Jacqueline Davis, «es históricamente ... una esfera de opresión para las mujeres»: por razones de estrategia, las feministas deberían por lo tanto abstenerse de usar el argumento legal de que la pornografía invade su privacidad («Pornographic Harms», p. 132). Ello contrasta con el argumento clásicamente liberal planteado por D.N. McCormick de que las personas que cometen actos indecentes están «renunciando a su propia privacidad» más que inmiscuyéndose en la de otros («Privacy and Obscenity», en Rajeev Dhavan y Christie Davies, eds., *Censorship and Obscenity*, Martin Robertson, Londres, 1978, p. 87).

41. Margaret Intons-Peterson y Beverly Roskos-Ewoldsen aseguran que «investigaciones llevadas a cabo con sujetos de sexo masculino han mostrado sistemáticamente que el contacto con la sexualidad agresiva de la pornografía violenta está asociado con opiniones más negativas sobre las mujeres, con un aumento de la tolerancia respecto a la violencia hacia las mujeres y con un incremento de las probabilidades de agresión real contra las mujeres en condiciones de laboratorio» («Mitigating the Effects of Violent Pornography», en Susan Gubar y Joan Hoff, eds., *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, p. 218). La afirmación se respalda con referencias a numerosos estudios empíricos. Por otra parte, y citando una lista igualmente larga de trabajos, Marcia Pally asegura que «ninguna investigación acreditada actual halla un vínculo causal entre imágenes sexuales y violencia ... Ninguna obra de la abundante

producción científica sobre el tema respalda la afirmación ... de que las imágenes sexuales provocan la agresión» («Out of Sight and Out of Harm's Way», *Index on Censorship*, 22/1, n.º 146 [enero de 1993], p. 5). Estas dos posiciones no son absolutamente incompatibles, pero reconciliarlas exige una escrupulosidad lógica extraordinaria, tal vez más de la que puede manejar un debate esencialmente político. La cuestión de si la pornografía causa realmente violencia sexual se ve aún más complicada por el recelo de algunas feministas respecto a las reglas y procedimientos de la propia demostración empírica.

42. «La sociedad en su conjunto resulta dañada en su fibra moral cuando la posición moral de todos sus miembros no es considerada de igual valor por todos los miembros de la sociedad» (Eva Feder Kittay, «Pornography and the Erotics of Domination», en Carol Gould, ed., *Beyond Domination: New Perspectives on Women and Philosophy*, Roman and Allanheld, Totowa, Nueva Jersey, 1984, p. 161). De modo similar, John Horton señala que los liberales (y específicamente los miembros de la Comisión Williams) no comprenden el argumento planteado por los conservadores, pero también por algunas feministas, de que la pornografía puede ser un mal en sí misma, de que «el daño de la pornografía radica en su naturaleza y no en sus efectos» («Toleration, Morality and Harm», en Horton y Mendus, eds., *Aspects of Toleration*, p. 131).

43. «Debido a que las mujeres, en particular, han interiorizado durante tanto tiempo versiones masculinas de su sexualidad, les resulta difícil incluso empezar a expresar la naturaleza del sufrimiento que les causa la pornografía, por no hablar del modo en que las percepciones de su propia sexualidad difieren de las prescripciones masculinas sobre la misma» (Joan Hoff, «Why Is There No History of Pornography?», en Gubar y Hoff, eds., *For Adult Users Only*, p. 33). Carol Smart califica esta posición de «feminismo del punto de vista». El feminismo del punto de vista privilegia las opiniones de las mujeres «que han colectivizado y reinterpretado sus experiencias mediante procesos de adquisición de conciencia o actividades políticas similares» («Unquestionably a Moral Issue: Rhetorical Devices and Regulatory Imperatives», en Lynne Segal y Mary McIntosh, eds., *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago, Londres, 1992, p. 197).

David Dyzenhaus ofrece una nueva versión del argumento de la falsa conciencia. Dyzenhaus utiliza como «texto de autoridad» *El sometimiento de las mujeres* de J.S. Mill, un texto «con el cual debería formar una unidad coherente *Sobre la libertad*». En *El sometimiento de las mujeres*, Mill afirma que los hombres exigen más de las mujeres que de los esclavos: les exigen buena disposición hacia su sometimiento, complicidad con él; de hecho, falsa conciencia. Según sostiene Dyzenhaus, de una persona que no es completamente autónoma no puede esperarse que dé testimonio de un modo u otro de los daños que se le infligen (David Dyzenhaus, «John Stuart Mill and the Harm of Pornography», *Ethics*, 102 [1992], pp. 540-543). Véase J.S. Mill: «Todos los hombres, excepto los más brutales, desean tener, en la mujer más íntimamente relacionada con ellos, no una esclava forzada, sino bien dispuesta, no una simple esclava, sino una favorita. Por lo tanto, han puesto en práctica todos los medios para esclavizar sus mentes»; «A ningún otro grupo subordinado la relación con sus dominadores le ha deformado tan completamente el carácter respecto a sus proporciones naturales [como a las mujeres]». Véase *The Subjection of Women*, MIT Press, Cambridge,

Massachusetts, 1970, pp. 16 y 22 (hay trad. cast.: *El sometimiento de las mujeres* [trad. de Alejandro Pareja], Edaf, Madrid, 2005).

44. Jacqueline Davies, «Pornographic Harms», pp. 137 y 135.

45. Véase, por ejemplo, Feinberg, *Offense to Others*, pp. 69 y 159-163.

46. Alasdair MacIntyre, *After Virtue*, Duckworth, Londres, 1981, p. 8 (hay trad. cast.: *Tras la virtud* [trad. de Amelia Valcárcel], Crítica, Barcelona, 2001). Véase también Jeffrey Stout, *Ethics after Babel*, Beacon Press, Boston, 1988, p. 205.

47. Susan Mendus, «Harm, Offence and Censorship», en Horton y Mendus, eds., *Aspects of Toleration*, p. 110.

48. Citado en Mendus, *Toleration and the Limits of Liberalism*, p. 125.

49. Catharine MacKinnon, *Feminism Unmodified*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987, p. 149.

50. John Horton, «Toleration, Morality and Harm», p. 132.

51. Mendus, *Toleration and the Limits of Liberalism*, p. 128.

52. Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, Secker and Warburg, Londres, 1969, pp. 71-72 (hay trad. cast.: *Estilos radicales* [trad. de Eduardo Goligorsky], Suma de Letras, Madrid, 2002).

53. Por ejemplo, Katharine Mahoney propone que la ley no tenga ningún reparo en «priorizar las necesidades de los empobrecidos, de los que se han quedado sin poder y de los desfavorecidos por encima de las de quienes son más privilegiados» («The Canadian Constitutional Approach to Freedom of Expression in Hate Propaganda and Pornography», *Law and Contemporary Problems*, 55 [1992], p. 103).

54. Carol Smart, *Feminism and the Power of Law*, Routledge, Londres, 1989, pp. 12 y 161.

55. Véase Pateman, «Sex and Power», *Ethics*, 100 (1990), p. 404, y Smart, *Feminism and the Power of Law*, pp. 81 y 130.

56. Pateman, «Sex and Power», p. 407.

57. Examinando los fallos sobre pornografía del Tribunal Supremo de Estados Unidos hasta principios de la década de 1980, Joel Feinberg constata que el tribunal ha «seguido un vaivén entre nuestros distintos principios legitimadores, aplicando ahora un principio liberal sobre la ofensa con la mediación de ejercicios de ponderación y luego un moralismo apenas camuflado, coqueteando en cierto momento con el paternalismo, husmeando en otro en busca de imperceptibles daños públicos, y sin distinguir nunca con suficiente claridad entre ellos» (*Offense to Others*, p. 166).

58. Smart, *Feminism and the Power of Law*, pp. 114-116 y 123-125. Resulta revelador que, en un análisis por lo demás bien informado del movimiento feminista antipornografía, Marcia Pally identifique erróneamente a MacKinnon como «feminista de derechas» («Out of Sight and Out of Harm's Way», p. 4).

59. Luce Irigaray, *This Sex which is not One* (trad. de Catherine Porter con Carolyn Burke), Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1985, pp. 88, 129-130 y 162 (hay trad. cast.: *Ese sexo que no es uno*, Saltés, Madrid, 1982).

60. *Ibid.*, pp. 162-163.

61. Feinberg, *Offense to Others*, pp. 1-2. Ello no quiere decir que, hablando a título personal, y no como intérprete de la ley, Feinberg no pueda ofrecer análisis sumamente certeros de estados interiores; véase, por ejemplo, su explicación del apuro que siente la gente cuando ve espectáculos sexuales en grupo (p. 19).

62. Debido a que la pornografía cuestiona tabúes que se nos han impuesto en momentos anteriores de la vida psicosexual, dice Richard S. Randall, debemos esperar cierta incoherencia en nuestras respuestas a ella. Ahora bien, si agrupamos esas reacciones iniciales incoherentes bajo el título de ofensa, el «carácter manifiestamente ofensivo» es uno de los mejores criterios legales que es probable que encontremos para definir la pornografía (*Freedom and Taboo: Pornography and the Politics of a Self Divided*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1989, p. 247).

63. Westermarck, Edward, *The Origin and Development of the Moral Ideas*, 2 vols., Macmillan, Londres, 1924, vol. 1, pp. 21 y 92-93.

64. *Ibid.*, p. 9.

65. Smart, *Feminism and the Power of Law*, p. 118.

66. David Saunders indica una maniobra similar en el Informe Williams de 1979. Sin invocar la distinción erótico/pornográfico para separar el grano de la paja, la comisión utiliza el criterio de si durante la elaboración del material ha intervenido o no una «conciencia estética mediadora». La prueba favorece palpablemente la pornografía escrita, que con ello queda, como observa Saunders, descriminalizada en la práctica, mientras que la pornografía fotográfica queda marginada («Copyright, Obscenity and Literary History», p. 441).

67. Sontag, *Styles of Radical Will*, pp. 56-58.

68. Georges Bataille, «Sade», en *Literature and Evil* (trad. de Alastair Hamilton), Calder and Boyars, Londres, 1973, pp. 102-103 (hay trad. cast.: *La literatura y el mal* [trad. de Lourdes Ortiz, 4.^a edición], Taurus, Madrid, 1981).

69. «La legislación sobre obscenidad contribuye a que la pornografía siga siendo sexy al hacer que el poder del Estado ... respalde la pretendida prohibición sobre aquello a lo que los hombres pueden tener acceso sexual». MacKinnon, *Feminism Unmodified*, p. 162. Bataille escribe: «Nadie, a menos que no quiera enterarse de nada, es capaz de terminar *Los 120 días de Sodoma* sin sentir náuseas» («Sade», p. 99).

70. Linda Williams, «Fetishism and Hard Core», en Gubar and Hoff, eds., *For Adult Users Only*, p. 215.

71. Smart, *Feminism and the Power of Law*, p. 136.

72. Rosalind Coward, *Female Desire*, Paladin, Londres, 1984, pp. 59, 102 y 75.

73. «¿Acaso la porción más erótica del cuerpo no es *el lugar donde se abre la ropa?*». Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (trad. de Richard Miller), Cape, Londres, 1975, p. 9 (hay trad. cast.: *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Siglo XXI, México D.F., 1996).

2. *Salir de la censura*

1. Si bien no era en modo alguno tan extremo, el sistema sudafricano mostraba extraños paralelismos con el soviético. Andréi Siniavski recuerda que no encontró ninguna entrada para *tzensura* («censura») en un diccionario de palabras rusas derivadas de lenguas extranjeras publicado en 1955: «La propia palabra “censura” estaba censurada». Citado en Mariana Tax Choldin y Maurice Friedberg, eds., *The Red Pencil*, Unwin Hyman, Boston, 1989, p. 94.

2. Citado en Carlos Ripoll, *The Heresy of Words in Cuba*, Freedom House, Nueva York, 1985, p. 36.

3. Leonard W. Levy, *Treason against God*, Schoken, Nueva York, 1981, pp. 25-26.

4. Mangakis, George, «Letter to Europeans», en George Theiner, ed., *They Shoot Writers, Don't They?*, Faber, Londres, 1984, p. 33.

5. Danilo Kis, «Censorship/Self-Censorship», *Index on Censorship*, 15/1 (enero de 1986), p. 45.

6. Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *The Coming of the Book* (trad. de David Gerard), New Left Books, Londres, 1976, pp. 160, 84 y 261 (hay trad. cast.: *La aparición del libro* [trad. de Agustín Millares Carlo], Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2005); Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, vol. 1, p. 230; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Éditions de Minuit, París, 1985, p. 85.

7. Foucault, Michel, «What is an Author?» (trad. de Donald F. Bouchard y Sherry Simon), en Robert Con Davis y Ronald Schleifer, eds., *Contemporary Literary Criticism* (2.^a edición), Longman, Nueva York, 1989, p. 268 (hay trad. cast.: «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura* [trad. de Miguel Morey], Paidós, Barcelona, 1999, pp. 329-360).

8. En lo que se refiere a esta mística, cabe observar que incluso personas cultas interpretaron erróneamente la etimología de la palabra «autor», creyendo que procedía no solo del latín *augere*, añadir algo a otra cosa —lo cual es cierto—, sino también del griego *autos*, «(uno) mismo», lo cual es falso. De este modo, alrededor del término se desarrolló todo un campo de connotaciones: el autor era un hombre de autoridad, y su autoridad estaba respaldada por cierto poder partenogenético de crear a partir de sí mismo. Véase Viala, *Naissance de l'écrivain*, p. 276.

9. Tony Tanner, «Licence and Licencing», *Journal of the History of Ideas*, 38 (1977), p. 10.

10. Citado en D. M. Loades, «The Theory and Practice of Censorship in Sixteenth-Century England», en *Transactions of the Royal Historical Society*, 5.^a serie, vol. 24, Royal Historical Society, Londres, 1974, p. 142.

11. En el siglo XVI, sugiere Annabel Patterson, los escritores empezaron a utilizar «la indeterminación inveterada del lenguaje» para eludir la censura. Los autores introdujeron la ambigüedad en sus textos, mientras que los censores concentraron su atención en las palabras o frases ambiguas. La «ambigüedad funcional», tanto en la escritura como en la interpretación, se convirtió así en una práctica característica de la literatura (*Censorship and Interpretation*, University of Wisconsin Press, Madison, 1984, p. 18). Una explicación sucinta de los mecanismos de control

utilizados en Europa entre los siglos XVI y XIX —de los cuales la censura institucional es solo el más ostensible— la ofrece Robert J. Goldstein, *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth Century Europe*, St. Martin's, Nueva York, 1989, pp. 34-54.

12. Patterson explica resumidamente las convenciones tácitas indicadas por las autoridades de la Inglaterra de la Edad Moderna para permitir que los autores abordaran temas polémicos sin que se hiciera necesario que dichas autoridades tomaran medidas contra ellos (*Censorship and Interpretation*, pp. 10-11).

13. Joseph Jacobs, citado en Annabel Patterson, *Fables of Power*, Duke University Press, Durham, 1991, p. 17.

14. «A veces el silencio expresa más que discursos enteros», *El espíritu de las leyes*, citado en Patterson, *Censorship and Interpretation*, p. 9. De modo similar, escribiendo sobre películas realizadas bajo censura en Polonia, Jeffrey C. Goldfarb señala que el silencio sobre un determinado asunto de actualidad podía ser tan completo que llamaba la atención sobre sí mismo como crítica política (*On Cultural Freedom*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 93).

15. Seamus Heaney, *The Government of the Tongue*, Faber, Londres, 1988, p. 39.

16. Carlyle, Thomas, «The Hero as Poet. Dante. Shakespeare», en *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), Chapman and Hall, Londres, s.f., pp. 78-114 (hay trad. cast. en Thomas Carlyle / Ralph Waldo Emerson, *De los héroes / Hombres representativos* [trad. y estudio preliminar de Jorge Luis Borges], Océano, Barcelona, 1998).

17. Así, Terrence Des Pres sugiere que, si bien es posible que muchas personas todavía «alberguen sentimientos heroicos sobre lo que es o debería ser la poesía», en la actualidad solo lo hacen «silenciosamente, en secreto» («Poetry and Politics», *TriQuarterly*, n.º 65 [1986], pp. 20 y 23).

18. Trilling define la «masculinidad madura» como «una relación directa con el mundo de la realidad externa, al cual, por medio de la actividad, trata de comprender o de dominar, o con el cual intenta llegar a un acuerdo honroso; y ello supone fortaleza, y responsabilidad respecto al deber y el destino propios, e intención, e insistencia en el valor y el honor personales de uno». Véase «The Poet as Hero: Keats in His Letters», en *The Opposing Self*, Secker and Warburg, Londres, 1955, pp. 22 y 24 (hay trad. cast.: *El yo antagónico: nueve ensayos críticos* [trad. de Alicia Bleiberg], Taurus, Madrid, 1974).

19. Ben Jonson, *Sejanus*, acto 4; citado en Patterson, *Censorship and Interpretation*, p. 52.

20. Mario Vargas Llosa, «The Writer in Latin America», en George Theiner, ed., *They Shoot Writers, Don't They?*, p. 166.

3. El amante de Lady Chatterley: el estigma de lo pornográfico

1. Como ha mostrado David Saunders, la comprobación referente a «depravar y corromper» procede de la ciencia médica y administrativa victoriana, con su misión de supervisar la salud moral de la población y en particular la de la clase obrera urbana alfabetizada. En cuanto a los nuevos elementos de la ley procedentes de la crítica literaria, Saunders señala que, además de los dos criterios mencionados, la defensa utilizó otros cuatro argumentos que en lo esencial también provenían de ella y que fueron admitidos por el tribunal. «Copyright, Obscenity and Literary History», *ELH*, 57 (1990), pp. 438-439, y «The Trial of *Lady Chatterley's Lover*», *Southern Review*, Adelaida (1982), pp. 165-170.

2. C.H. Rolph, ed., *The Trial of Lady Chatterley*, edición privada, Londres, 1991, pp. 70-72, 89-90 y 159.

3. D.H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, Modern Library, Nueva York, 1957, p. 252; de aquí en adelante, *LCL*. A menos que se indique lo contrario, todas las referencias remiten a esta versión —la tercera— de la novela (hay trad. cast.: *El amante de lady Chatterley* [trad. de Andrés Bosch], Random House Mondadori, Barcelona, 2006).

4. D.H. Lawrence, *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, Mandrake Press, Londres, 1930, pp. 9-10.

5. Taylor, citado en Mary Douglas, *Purity and Danger* (edición revisada), Routledge and Kegan Paul, Londres, 1969, p. 13 (hay trad. cast.: *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* [trad. de Edison Simons], Siglo XXI, Madrid, 1991).

6. Rolph, *The Trial of Lady Chatterley*, p. 98.

7. David Saunders, por ejemplo, escribe acerca de «lo ridículo de [las] grotescas revelaciones íntimas» del clérigo y el editor que, durante el proceso de *Última salida para Brooklyn*, en 1967, testificaron que el libro había ejercido sobre ellos una influencia corruptora («The Trial of *Lady Chatterley's Lover*», p. 166).

8. Rolph, *The Trial of Lady Chatterley*, pp. 253 y 255.

9. La fuerza de las «palabrotas» que emplea el guardabosques con Connie alcanza la máxima claridad en la primera versión de la historia. En cierto episodio, Parkin/Mellors se burla de la palabra «amante» de Connie y se presenta ante ella como su «follador». «“¡Follador!”, dijo, y sus ojos le lanzaron un destello, como si le disparara.» D.H. Lawrence, *The First Lady Chatterley*, Heinemann, Londres, 1972, p. 108 (hay trad. cast.: *La primera lady Chatterley* [trad. de Federico López Cruz], Edaf, Madrid, 1978). Este acto verbal agresivo no solo se lo dirige Parkin a Connie: como señala Evelyn J. Hinz, exhibir palabras obscenas también es un modo que tiene Lawrence de enseñar los dientes a sus lectores (británicos) («Pornography, Novel, Mytic Narration: The Three Versions of *Lady Chatterley's Lover*», *Modernist Studies*, 3 [1979], p. 41).

10. Los tres primeros textos, en D.H. Lawrence, *Selected Literary Criticism* (ed. de Anthony Beal), Viking, Nueva York, 1966, pp. 26-30, 32-51 y 52-67; de aquí en adelante, *SLC* (hay trad. cast. de los

dos primeros en *Pensamientos* [trad. de Rafael Cadenas], Dirección de Cultura del Distrito Federal y Fundarte, Caracas, 1977, y D.H. Lawrence *et al.*, *Pornografía y obscenidad*, MCA, Valencia, 2000).

11. Jonathan Swift, «The Lady's Dressing Room», «Cassinus and Peter», «A Beautiful Young Nymph Going to Bed» y «Strephon and Chloe», en *Complete Poems* (ed. de Pat Rogers), Yale University Press, New Haven, 1983, pp. 448-466.

12. Véase una interpretación detallada en este sentido en T.B. Gilmore, «The Comedy of Swift Scatological Poems», *Publications of the Modern Language Association*, 91 (1976), pp. 33-41.

13. Lawrence escribe: «Hay un poema de Swift ... dedicado a Celia, su Celia, y cada estrofa termina con el loco, enloquecido estribillo: "Pero... Celia, Celia, ¡Celia caga!"» (*SLC*, p. 29). Huxley publicó su ensayo sobre Swift en 1929; véase *On Art and Artists*, ed. de Morris Philipson, Harper, Nueva York, 1960, pp. 168-176.

14. Carta a lady Ottoline Morrell, 28 de diciembre de 1928, *SLC*, p. 26; introducción a *Pansies*, en *SLC*, p. 29; *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, p. 14.

15. Véase, por ejemplo, David Burnley, *A Guide to Chaucer's Language*, University of Oklahoma Press, Norman, 1983, cap. 8.

16. Este es el punto en que Lawrence escribe más claramente bajo la influencia de Frazer. Para Frazer, lo que caracteriza al salvaje es que no distingue entre *impiedad* y *suciedad*. Como señala Mary Douglas, al relegar la suciedad a la cocina y el cuarto de baño, el cristianismo la convierte en un asunto de higiene (laica), y deja lo sagrado como una categoría puramente moral/espiritual (*Purity and Danger*, pp. 10-11). Desde este punto de vista —que Lawrence, con su formación cristiana no conformista, parece compartir—, revivir lo que debería ser cuestión de simple higiene como un tabú respaldado por la fuerza de la religión (o la superstición) es precisamente una vuelta al salvajismo.

17. Véase Rolph, *The Trial of Lady Chatterley*, pp. 221-224. Por lo menos un observador quedó convencido de que el jurado no había entendido las insinuaciones de la acusación. John Sparrow, «Regina vs. Penguin Books, Limited», *Encounter*, 18/2 (febrero de 1962), pp. 35-43.

18. Georges Bataille: «La transgresión organizada, junto con el tabú, hacen de la vida social lo que es. La frecuencia —y la regularidad— de la transgresión no afectan la estabilidad intangible de la prohibición, ya que son su complemento esperado ... del mismo modo que la explosión sigue a la compresión. La compresión no está supeditada a la explosión, ni mucho menos; le proporciona una fuerza aumentada». Bataille cita a Sade: «El mejor modo de aumentar y multiplicar los propios deseos es tratar de limitarlos» (*Death and Sensuality*, Walker, Nueva York, 1963, pp. 65 y 48).

19. Tras reconocer *El amante de lady Chatterley* como libro obsceno y rechazar la idea de que la obscenidad tenga que justificarse a sí misma, Miller concluye: «Es una lástima ... que Lawrence llegara a escribir algo sobre la obscenidad, porque, al hacerlo, invalidó temporalmente todo lo que había creado» (*The World of D.H. Lawrence*, Capra Press, Santa Bárbara, 1980, pp. 157-177). Tal vez la censura fuera enemiga de Lawrence, escribe Eugene Goodheart, pero fue «un enemigo necesario y que le confería poder», ya que preservaba la «fuerza transgresora» de la sexualidad en sus libros («Censorship and Self-Censorship in the Fiction of D. H. Lawrence», en George Bornstein, ed.,

Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991, p. 230).

4. Los daños de la pornografía: Catharine MacKinnon

1. Remito a dos recopilaciones de ensayos de Catharine MacKinnon: *Feminism Unmodified*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987, citado de aquí en adelante como *FU*, y *Toward a Feminist Theory of the State*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, citado de aquí en adelante como *FT* (hay trad. cast. de la segunda: *Hacia una teoría feminista del Estado* [trad. de Eugenia Martín], Cátedra, Madrid, 1995). Algunos de los textos de la segunda recopilación son versiones revisadas de trabajos de la primera. Según los protocolos académicos normales, uno preferiría siempre la versión revisada a la original. Sin embargo, en el presente contexto no puedo dejar de lado revisiones que tal vez constituyan actos de autocensura. En los casos en que resulte relevante, por lo tanto, indicaré diferencias entre primeras y segundas versiones.

2. Califico de simplista la oposición sin matices que MacKinnon establece entre lo masculino y lo femenino; otras críticas la han tildado de esencialista. Véase la reseña de *Feminism Unmodified* publicada por Katharine T. Bartlett en *Signs*, 13 (1988), p. 883; la de *Hacia una teoría feminista del Estado* publicada por Carrie Menkel-Meadow en *Signs*, 16 (1991), p. 603; y Carol Smart, *Feminism and the Power of Law*, Routledge, Londres, 1989, p. 76. En cierto momento, MacKinnon admite que «la gente no siempre hace lo que quiere, posee deseos ocultos y necesidades inaccesibles, carece de conciencia y motivación, tiene interacciones tortuosas y opacas, y tiene interés en ocultar lo que sucede» (*FT*, p. 153). Sin embargo, su análisis de las transacciones pornográficas no tiene en cuenta esta complejidad.

3. Ello no equivale a decir que MacKinnon ignore por completo la pornografía escrita: véase, por ejemplo, el caso que se trata en *FU*, pp. 185-186.

4. Según este último código, los materiales pornográficos «son enjuiciables ... solo por [iniciativa de] mujeres coaccionadas para producir [dichos materiales] o agredidas debido a ellos» (*FU*, p. 236, n. 35).

5. Las mujeres que combaten la pornografía tienen que enfrentarse a la «concepción individualizada, atomística, lineal, aislada, equiparable a un agravio —en una palabra, positivista— del daño» que consagra la legislación sobre obscenidad, una concepción que no es adecuada para hacer frente al modo en que la pornografía daña a las mujeres: «no como individuos considerados de uno en uno, sino como miembros del grupo “mujeres”» (*FU*, p. 156).

6. Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, en *Standard Edition* (ed. y trad. de James Strachey), vol. 13, Hogarth Press, Londres, 1955, pp. 18 y 311 (hay trad. cast.: *Totem y tabú* [trad. de Luis López-Ballesteros y De Torres], Alianza, Madrid, 1999).

7. «Definir lo pornográfico como lo que es violento y no sexual, como suelen hacer los análisis morales liberales, es trivializar y eludir la esencia de esta crítica mientras se aparenta expresarla» (*FU*, p. 160). La violación y la pornografía «no son la erotización de otra cosa, como el poder; el propio erotismo existe en esta forma. Tampoco son perversiones del arte y la moralidad. Son arte y moralidad desde el punto de vista masculino» (*FT*, p. 113).

8. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en Bill Nichols, ed., *Movies and Methods*, vol. 2, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1985, p. 307 (hay trad. cast.: *Placer visual y cine narrativo*, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, Valencia, 1988).

9. Seminario de 1953-1954, citado en Betty Cannon, *Sartre and Psychoanalysis*, University Press of Kansas, Lawrence, 1991, pp. 237-238. Gertrud Koch comenta la desconcertante ceguera de la crítica cinematográfica feminista respecto a Sartre en «Ex-changing the Gaze: Re-visioning Feminist Film Theory», *New German Critique*, 34 (1985), p. 149.

10. «La esencia de las relaciones entre conciencias no es el *Mitsein* [de Heidegger]; es el conflicto.» Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (trad. de Hazel Barnes), Washington Square Press, Nueva York, 1966, p. 555 (hay trad. cast.: *El ser y la nada* [trad. de Juan Valmar], RBA, Barcelona, 2004). Citado de aquí en adelante como *BN*.

11. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (16.^a edición), Niemeyer, Tubinga, 1986, pp. 171-172 (ap. 36) (hay trad. cast.: *Ser y tiempo* [trad. de José Gaos], RBA, Barcelona, 2004). Véase también Martin Jay, *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1993, pp. 274-275.

12. *Ibid.*, p. 288.

13. Véase *ibid.*, pp. 327-328 y 541-542.

14. Véanse las reservas de MacKinnon sobre las representaciones de «dominación y sumisión normales ... de desnudos solo femeninos ... o incluso de la acción sexual mutua en un contexto de desigualdad de género» (*FU*, p. 157).

15. Proclamar la objetividad del punto de vista masculino forma parte de la estrategia de confusión del poder masculino. «La objetividad ... crea la realidad que aprehende definiendo como conocimiento la realidad que crea por medio de su modo de aprehenderla» (*FT*, p. 114). ¿Cómo ha de responder el feminismo? «Ser realista sobre la sexualidad, en términos sociales, es verla desde el punto de vista masculino, y ser feminista es hacerlo con una conciencia crítica de que eso es lo que se está haciendo. Dado que el poder masculino crea la realidad del mundo a la cual [se refieren] las nuevas percepciones feministas ... la teoría feminista se limitará a captar esa realidad, pero desenmascarándola por vez primera como específicamente masculina» (*FT*, pp. 124-125). La teoría feminista desenmascara la realidad como construcción masculina, pero se niega a caer en la trampa de construir una realidad opuesta y de ese modo erigirse en rival —y reflejo— del poder masculino. En este aspecto, MacKinnon sigue a Irigaray: «[El poder de la mujer] no puede ser, desde luego, cuestión de sustituir el poder masculino por el femenino. La razón de ello es que esta inversión seguiría atrapada en la economía de lo mismo ... [en su calidad de] “toma del poder” fálica». Luce Irigaray, *This Sex which is not One* (trad. de Catherine Porter y Carolyn Burke), Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1985, pp. 129-130 (hay trad. cast.: *Ese sexo que no es uno*, Saltés, Madrid, 1982).

16. Harriet Gilbert, «So Long as It's Not Sex and Violence: Andrea Dworkin's *Mercy*», en Lynne Segal y Mary McIntosh, eds., *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago, Londres, 1992, pp. 216-230.

17. Véase, por ejemplo, *FU*, p. 177.

18. *FT*, p. 214. La crítica de MacKinnon a los fundamentos del conocimiento científico hace aún más sorprendente su recurso a la bibliografía de la psicología experimental para apoyar sus argumentos. «Nuestra crítica del punto de vista objetivo por su naturaleza masculina es una crítica de la ciencia como acceso específicamente masculino al conocimiento. Con ello, rechazamos los criterios de verificación masculinos», escribe (*FU*, p. 54). Sin embargo, en otro lugar cita las «realidades estadísticas» para mostrar que «todas las mujeres viven constantemente bajo la sombra de la amenaza del abuso sexual» (*FT*, p. 149). «La investigación experimental reciente sobre la pornografía —escribe— muestra que los materiales que abarca nuestra definición [de pornografía] causan a las mujeres daños susceptibles de medición, a través de las crecientes actitudes y conductas de discriminación por parte de los hombres, tanto en formas violentas como no violentas» (*FU*, p. 187). Las páginas 144-145 de *FT* consisten en un resumen de hallazgos de laboratorio sobre la violencia como estímulo de la excitación sexual masculina.

19. La defensa de MacKinnon frente a las críticas que sostienen que debería dedicar parte de sus energías a los daños de la publicidad es breve, débil y evasiva: «¿Acaso quieren una ley que regule los anuncios?» (*FU*, p. 223).

20. El más tristemente famoso de los documentos fotográficos mencionados se encuentra en la película *Snuff*, en la cual las imágenes muestran cómo una mujer contratada como ayudante de producción —no una actriz— es acuchillada, descuartizada y eviscerada. Se ofrece una explicación de ello en Leo Groarke, «Pornography: From Liberalism to Censorship», *Queen's Quarterly*, 90 (1983), pp. 1.110-1.111.

21. En este aspecto MacKinnon se basa en gran medida en la autobiografía de Linda Marchiano, la actriz principal de *Garganta profunda* (véase *FU*, pp. 127-133), de la cual se desprende que ciertos actos que incluye la película se llevaron a cabo bajo coacción. Lo que resulta más inquietante —o más real, en el sentido de MacKinnon— es que, al parecer, la filmación de esos actos y la exhibición de la película formaba parte de un propósito de humillación dirigido personalmente a Marchiano por parte del hombre que hizo la película. Véase el relato más completo que ofrece Susan Griffin en *Pornography and Silence*, Women's Press, Londres, 1981, pp. 112-115. Anne McClintock sostiene que MacKinnon tergiversa la historia de Marchiano para que encaje con sus argumentos; véase «Gonad the Barbarian and the Venus Flytrap: Portraying the Female and Male Orgasm», en Segal y McIntosh, eds., *Sex Exposed*, pp. 128-129.

22. Como comenta Marcia Pally, «las mujeres y los hombres que trabajan en las industrias del sexo no son tontos: económicamente, es muy razonable hacer una película de sexo cobrando tres mil dólares por dos días de trabajo en lugar de limpiar lavabos de oficinas o despachar hamburguesas en McDonald's cobrando el salario mínimo» («Out of Sight and Out of Harm's Way», *Index on Censorship*, 22/1, n.º 146 [enero de 1993], p. 6).

23. Leo Bersani: «Ser penetrado es renunciar al poder». Citado en Mandy Merck, «From Minneapolis to Westminster», en Segal y McIntosh, eds., *Sex Exposed*, p. 78.

24. Julian Pitt-Rivers, «Honour and Shame», en J.G. Peristiany, ed., *Honour and Shame: The*

Values of Mediterranean Society, University of Chicago Press, Chicago, 1966, p. 26 (hay trad. cast.: *El concepto de honor en la sociedad mediterránea* [trad. de J.M. García de la Mora], Labor, Barcelona, 1968).

25. En una cultura que se toma en serio la vergüenza, afirma Gabriele Taylor, la pérdida de honor puede significar la «extinción total del individuo ... la pérdida total de identidad». La vergüenza es «una emoción moral», siempre que se considere que la moralidad incluye «la moralidad personal, la visión que tiene una persona del modo en que debería vivir y de lo que debería ser» (*Pride, Shame, and Guilt*, Clarendon Press, Oxford, 1985, pp. 56 y 76-77).

26. Carol Smart, «Unquestionably a Moral Issue: Rhetorical Devices and Regulatory Imperatives», en Segal y McIntosh, eds., *Sex Exposed*, pp. 189 y 196.

27. A la inversa, y según Lynne Segal, en Japón abunda la pornografía violenta pero hay muy pocos delitos sexuales; introducción a Segal y McIntosh, eds., *Sex Exposed*, p. 7. Basándose en datos de una variada serie de sociedades, Peggy Reeves Sanday llega a la conclusión de que la violación solo es común donde la violencia interpersonal es un estilo de vida; donde la violencia interpersonal es rara, la violación es rara; «The Social Context of Rape», *New Society*, 61, n.º 1.037 (30 de septiembre de 1982), p. 542. El argumento de que la pornografía favorece la violencia sexual no cuenta con el respaldo de estadísticas de países como Irlanda y Sudáfrica, donde la violencia contra las mujeres ha cundido pese a las rigurosas leyes contra la pornografía; véanse las investigaciones de Aryeh Neier, citadas en Joel Feinberg, *The Moral Limits of the Criminal Law*, vol. 2: *Offense to Others*, Oxford University Press, Nueva York, 1985, p. 149. La bibliografía más exhaustiva de las investigaciones sobre la polémica cuestión de la relación entre pornografía y violencia sexual se ofrece en Ronald E. Berger, Patricia Searles y Charles E. Cottle, *Feminism and Pornography*, Praeger, Nueva York, 1991, pp. 143-168.

5. Erasmo: locura y rivalidad

1. Las citas de Erasmo y Lutero proceden, respectivamente, de Ronald H. Bainton, *Erasmus of Christendom*, Collins, Londres, 1972, p. 217; Richard L. DeMolen, *Erasmus*, Edwin Arnold, Londres, 1973, p. 131, y Bainton, *Erasmus of Christendom*, p. 261. Duhamel está citado en Walter Kaiser, *Praisers of Folly*, Gollancz, Londres, 1964, p. 39.

En cartas fechadas en 1519, Erasmo menosprecia por «demenciales» los ataques que le dirigen los teólogos de Lovaina, y condena el conflicto en ciernes considerándolo «una pestilencia mortal». «Nunca habría creído que los teólogos pudieran ser tan fanáticos. Cabría pensar que fue alguna infección desastrosa. Y, con todo, este humor ponzoñoso, que empezó en un pequeño círculo, se extendió a un número mayor de personas, con lo cual gran parte de esta universidad fue arrastrada por el contagio en expansión de esta paranoia epidémica.» Citado en James McConica, «The Fate of Erasmian Humanism», en Nicholas Phillipson, ed., *Universities, Society, and the Future*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1983, p. 45.

2. Michel Foucault, *Madness and Civilization* (trad. de Richard Howard), Random House, Nueva York, 1967, p. x (versión abreviada de la obra de Foucault publicada en castellano con el título *Historia de la locura en la época clásica* [trad. de Juan José Utrilla], Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1979).

3. Jacques Derrida, «Cogito and the History of Madness», en *Writings and Difference* (trad. de Alan Bass), University of Chicago Press, Chicago, 1978, p. 34 (hay trad. cast.: *La escritura y la diferencia* [trad. de Patricio Peñalver], Anthropos, Barcelona, 1989). Citado de aquí en adelante como *WD*.

4. Citado en Shoshana Felman, *Writing and Madness* (trad. de Martha N. Evans y Shoshana Felman), Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1985, p. 43. De aquí en adelante, *WM*.

5. *Ibid.*, pp. 48-49.

6. *Ibid.*, p. 122, citando a Lacan, «La méprise du sujet supposé savoir».

7. En griego, *o gar logos emas erei*, «el logos lo exige» (*La república*, 607). *Erei* se deriva del verbo *aireo*. *Logos airei* es la expresión que corresponde a «la razón muestra», pero en un contexto legal *aireo* significa «condenar». Platón, *The Republic* (ed. de James Adam, 2.^a edición), Cambridge University Press, Cambridge, 1963, vol. 2, pp. 418-419. *The Republic* (trad. de H.D.P. Lee), Penguin, Harmondsworth, 1955, pp. 384-385 (hay trad. cast.: Platón, *La república* [trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano], Alianza, Madrid, 1999).

8. René Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World* (trad. de Stephen Bann y Michael Metteer), Stanford University Press, Stanford, 1987, p. 286 (hay trad. cast.: *El misterio de nuestro mundo: clave para una interpretación antropológica* [trad. de Alfonso Ortiz], Sígueme, Salamanca, 1982). De aquí en adelante, *TH*. Las abreviaturas que se emplean para otras obras de Girard son las siguientes: *DDN*, para *Deceit, Desire and the Novel* (trad. de Yvonne Freccero), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1965; *VS* para *Violence and the Sacred* (trad. de Patrick

Gregory), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977 (hay trad. cast.: *La violencia y lo sagrado* [trad. de Joaquín Jordá], Anagrama, Barcelona, 1995); *DBB* para *To Double Business Bound* (trad. de Paisley N. Livingston y Tobin Siebers), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

9. El doble carácter de la paranoia siempre ha parecido paradójico a los observadores. Por una parte, se manifiesta en una conducta cuyas razones resultan confusas para quien es ajeno a ella. Por otra, presenta un aspecto sumamente intelectual, un aspecto de racionalidad o pseudorracionalidad. Emite muchos juicios, aunque estos parecen carecer de base. Por esta razón, según sugiere Lacan en su estudio de 1932 sobre la paranoia, la psiquiatría prefreudiana se concentró en la cuestión del discernimiento en la paranoia, tratando a esta como un síndrome cuya característica distintiva es que «[la facultad de] discernimiento [resulta] distorsionada». Véase Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Seuil, París, 1975, p. 293 (hay trad. cast.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Siglo XXI, México, 2000).

10. Véanse *DDN*, pp. 110-112, y Homer O. Brown, «Oedipus with the Sphynx», *MLN*, 92 (1977), p. 1.103.

11. *TH*, p. 299, y Cesáreo Bandera, «The Doubles Reconciled», *MLN*, 93 (1978), p. 1.010.

12. *VS*, pp. 64 y 56. En el presente contexto, resulta superflua una crítica de la orientación escatológica que es clave en la antropología de Girard. La crítica más obvia es que la grandiosa teoría de Girard carece de base empírica e incluso es posible que no sea falsable. Como señala Homer O. Brown, la universalidad de las prácticas sociales que Girard explica mediante la hipótesis de la violencia mimética —la crisis, la búsqueda del chivo expiatorio y el sacrificio— plantea las siguientes preguntas: ¿hubo un solo «acontecimiento» originario que luego se imitó en otros lugares? ¿Cómo se difundió este acontecimiento original? ¿O bien en todas partes se produjeron espontáneamente acontecimientos originarios? Uno se ve ineluctablemente llevado a postular una naturaleza humana única y a minimizar la diferencia cultural (Brown, «Oedipus with the Sphinx», pp. 1.102-1.103).

En otro nivel, la pretensión de Girard de estar revelando una verdad final y única es precisamente la clase de acto violento que él describe que ocurre en épocas en que se desmorona la creencia en verdades universales, y de este modo proporciona un ejemplo —de hecho la representa— de la misma violencia que trata de superar.

13. Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly* (trad. de Hoyt H. Hudson), Princeton University Press, Princeton, 1941, p. 51. Las referencias a páginas corresponden a esta traducción; cuando se ofrecen dos referencias a páginas, la segunda remite al original en latín de Erasmo, *Stultitiae laus* (ed. de I.B. Kan), Nijhoff, La Haya, 1898 (hay trad. cast.: Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la estupidez* [ed. y trad. de Tomás Fanego López], Akal, Madrid, 2004).

14. Basándose en la Primera Epístola a los Corintios 1, 25, Erasmo convierte a Pablo —*to moron tou theou*— en un *maníaco* en el sentido platónico. En su interpretación de Marcos 3, 21, la propia familia de Jesús sospecha que es un loco. Véase M.A. Screech, «Good Madness in Christendom», en W.F. Bynum *et al.*, eds., *The Anatomy of Madness*, Tavistock, Londres, 1985, vol. 1, pp. 26-27, 31 y

34. Sobre los vínculos entre la estupidez de Erasmo, la teolepsia cristiana y el *furor divinus* neoplatónico, véase Kaiser, *Praisers of Folly*, pp. 89-90.

15. La frase de Erasmo está en griego: *oti ken epi glossa elthoi*, «lo que me viniera a la lengua». I. B. Kan extrae esto de los *Adagios*: *quicquid verbi temere in linguam ... venerit*, «cualquier palabra que me venga al azar a la lengua» (p. 5/p. 9).

16. Refiriéndose al lenguaje del manual de escritura de Erasmo, *De copia*, Terence Cave escribe lo siguiente: «Su propio discurso analítico demuestra ser figurativo, estar atrapado en el movimiento de los tropos; la terminología de la retórica está ... subordinada a un sentido de las posibilidades de desplazamiento prácticamente infinitas inherentes a un lenguaje natural ... El movimiento centrífugo que se afirma y se reafirma constantemente ... [es un] movimiento del discurso hacia el placer, hacia un lugar de celebraciones que es también un lugar de ficción». *De copia*, cuya primera versión se concluyó en 1512, es más o menos contemporáneo del *Elogio de la estupidez*; Cave sostiene de modo convincente que, particularmente en su calidad de meditación sobre la naturaleza del discurso, merece un lugar destacado en la obra de Erasmo (*The Cornucopian Text*, Clarendon Press, Oxford, 1979, pp. 24, 33 y 9-10).

17. Jugando con la máxima de Horacio según la cual un escritor inteligente necesita un lector de olfato agudo, Erasmo sugiere en su carta preliminar que el *Elogio de la estupidez* resultará un libro cerrado para los lectores con la nariz obstruida. H.A. Mason hace suya la metáfora de Erasmo: la ironía de este, sugiere, posee la evanescencia de un aroma sutil, y se pierde en la paráfrasis; la «clave» para comprender la obra es un buen olfato para sus matices. «They Haven't Got No Noses!», *Cambridge Quarterly*, 18, 1989, pp. 132-136. De modo similar, Gerhard Schweppenhäuser considera que el objetivo del crítico es «desentrañar» las paradojas de la Estupidez. «Narrenschelte und Pathos der Vernunft: Zum Narrenmotiv bei Sebastian Brant und Erasmus von Rotterdam», *Neophilologus*, 71 (1987), p. 568. En la idea de la clave que desentrañará la ironía o la paradoja de Erasmo detecto la ambición de fijarla en una posición única y bloqueada. En esto diverjo de ambos críticos.

18. Desiderius Erasmus, *Adages* (trad. de Margaret M. Phillips), Cambridge University Press, Cambridge, 1964, p. 357 (hay trad. cast.: Erasmo de Rotterdam, *Adagios del poder y teoría del adagio* [ed. y trad. de Ramón Puig de la Bellacasa], Pre-Textos, Valencia, 2000).

19. «Folly as Illusion», en Ernesto Grassi y Maristella Lorch, *Folly and Insanity in Renaissance Literature*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghampton, 1986, pp. 60-61.

20. «The Allegorical Fable», en Grassi y Lorch, *Folly and Insanity*, pp. 77-78.

21. Johannes Huizinga, *Erasmus* (3.^a edición, revisada), Willink, Haarlem, 1936, pp. 81-82 (hay trad. cast.: *Erasmus* [trad. del francés de Cristina Horányi], Salvat, Barcelona, 1987).

22. Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 247 (hay trad. cast.: *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Akal, Madrid, 1994). Erasmo era muy consciente de este mecanismo de apropiación. En una carta de 1520 al papa León X, advierte que el efecto de los ataques contra los escritos de Lutero no es sino «provocar que el mundo [los] lea» (DeMolen, *Erasmus*, p. 129).

23. El libro de Huizinga fue un encargo de un editor estadounidense y apareció por primera vez en

inglés en 1924. Posteriormente Huizinga lo revisó en dos ocasiones para su publicación en Holanda. Cito la edición de 1936: *Erasmus*, pp. 204, 165 y 164.

24. Stefan Zweig, *Erasmus [and] The Right to Heresy* (trad. de Eden y Cedar Paul), Souvenir Press, Londres, 1979, pp. 9 y 7; de aquí en adelante, *ERH* (hay trad. cast.: *Erasmus de Rotterdam: triunfo y tragedia de un humanista* [trad. de Rosa S. Carbó], Paidós, Barcelona, 2005). Véanse también Thomas J. Schlereth, *The Cosmopolitan Idea in Enlightenment Thought*, Notre Dame University Press, South Bend, 1978, pp. xxii y 105, y A. Bance, «The Idea of Europe: From Erasmus to ERASMUS», *Journal of European Studies*, 22 (1992), p. 3.

25. Klaus Heydemann, «Das Beispiel des Erasmus: Stefan Zweigs Einstellung zur Politik», *Literatur und Kritik*, n.os 169/170 (1982), pp. 27-28 y 34-35. Heydemann cita una carta de Zweig a Hermann Hesse, fechada en 1933: «He elegido como ayuda en la adversidad a Erasmo de Rotterdam, el hombre del centro, el hombre de la razón, triturado entre las piedras de molino del protestantismo y el catolicismo del mismo modo que lo estamos nosotros entre las grandes fuerzas opuestas de hoy» (p. 27).

6. Osip Mandelstam y la Oda a Stalin

1. Osip Mandelstam, *Complete Poetry* (trad. de Burton Raffel y Alla Burago), State University of New York Press, Albany, Nueva York, 1973, pp. 98-99. En la traducción más literal de McDuff, los versos citados dicen:

*Forja sus decretos como herraduras:
a algunos les dan en la ingle, a algunos en la frente,
a algunos en las cejas, a algunos en los ojos.
Sea cual sea el castigo que inflige... frambuesas,
y el recio pecho de un oseta.*

Mandelstam, Osip, *Selected Poems* (trad. de David McDuff), Rivers Press, Cambridge, 1973, p. 131 (hay trad. cast. del poema, incluida en el epílogo de Osip Mandelstam, *Cuadernos de Voronezh* [trad. de Jesús García Gabaldón], Igitur, Montblanc, 1999, p. 191. En ella, los versos en cuestión se traducen como sigue: «un decreto tras otro, como herraduras, clava: / en la ingle, en la frente, en la ceja, en el ojo. / Y cada ejecución es una dicha / para el recio pecho del oseta». *N. del T.*)

2. En una carta de principios de 1937, Mandelstam escribe: «[Me lo han] quitado todo: el derecho a la vida, al trabajo y al tratamiento [médico]. [Me han colocado] en la posición de un perro, de un perro callejero. No existo. Solo tengo derecho a morir. A mi mujer y a mí nos están empujando al suicidio». *The Complete Critical Prose and Letters* (ed. de Jane G. Harris, trad. de Jane G. Harris y Constance Link), Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1979, p. 562; citado de aquí en adelante como *P&L*.

3. Nadiezhda Mandelstam, *Hope against Hope* (trad. de Max Hayward), Athenaeum, Nueva York, 1970, p. 203 (hay trad. cast.: Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza: memorias* [trad. de Lydia K. de Velasco], Alianza, Madrid, 1984). Citado de aquí en adelante como *HaH*.

4. «Mandelstam's "Ode" to Stalin», *Slavic Review*, 34 (1975), pp. 683-691.

5. Bengt Jangfeldt, «Osip Mandel'shtam's "Ode to Stalin"», *Scando-Slavica*, 22 (1976), pp. 35-41, y Gregory Freidin, «Mandel'shtam's *Ode to Stalin*: History and Myth», *The Russian Review*, 41 (1982), p. 401 (hay trad. cast. de la Oda a Stalin, incluida en el epílogo de Mandelstam, *Cuadernos de Voronezh*, pp. 200-205).

6. Nadiezhda Mandelstam cuenta la siguiente anécdota: «En Voronezh nos visitó una vez un "ayudante" de tipo semimilitar ... e hizo preguntas sobre el sentido del verso "una ola sigue a otra, y rompe el lomo de la de delante". "¿Podría referirse a los planes quinquenales?", preguntó. [Mandelstam] ... respondió con una mirada de asombro: "¿Es eso lo que usted cree?". Cuando el hombre se hubo ido, le pregunté [a Mandelstam] qué hacer cuando preguntaban así por el significado oculto. "Parecer sorprendida", dijo M[andelstam]. Yo no siempre capto el significado oculto, y [Mandelstam] nunca me lo explicaba, por si alguna vez me interrogaban en la cárcel» (*HaH*, p. 171n). Ello no significa que Mandelstam no escribiera ninguna poesía esópica sobre Stalin. Peter Zeeman cita numerosos ejemplos de poemas de la década de 1930 en los cuales aparece un

«poderoso y siniestro ser viviente irreal» que «es» Stalin, aunque lo hace de modo que se puede negar (*The Later Poetry of Osip Mandelstam*, Rodopi, Amsterdam, 1988, pp. 138-139 y 150-151).

7. Clarence Brown, «Into the Heart of Darkness: Mandelstam's Ode to Stalin», *Slavic Review*, 26 (1967), p. 603.

8. *Ibidem*.

9. Freidin, «Mandel'shtam's *Ode to Stalin...*», p. 401. La rehabilitación de Mandelstam en la Unión Soviética se inició en 1957 con el nombramiento por parte de la Unión de Escritores de una comisión encargada de procesar su archivo y hacer preparativos de publicación. Sin embargo —según la explicación de Ronald Hingley— ello requería que alguien escribiera una introducción que ofreciera una interpretación de Mandelstam aceptable para la ortodoxia oficial, tarea que nadie estuvo dispuesto a asumir. De este modo, no fue hasta 1973 cuando apareció una selección en una edición de diez mil ejemplares —corta para las pautas rusas—, la mayoría de los cuales luego se exportó. Ronald Hingley, *Russian Writers and Soviet Society, 1917-1978*, Methuen, Londres, 1979, pp. 222-223; Ígor Pomenzarev, «The Right to Read», *Partisan Review*, 49 (1982), p. 61.

10. Jennifer Baines, *Mandelstam: The Later Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, p. 177.

11. Freidin, «Mandel'shtam's *Ode to Stalin...*», p. 403.

12. Véase particularmente el apartado 1 de la «Conversación», *P&L*, pp. 397-400. Sobre Shklovski y la *ostranenie*, véase Víktor Erlich, *Russian Formalism* (3.^a edición), Mouton, La Haya, 1969, pp. 176-178 (hay trad. cast.: *El formalismo ruso: historia-doctrina* [trad. de Jem Cabanes], Seix Barral, Barcelona, 1974).

13. Se ha señalado que Mandelstam tomó como modelo a Píndaro: Gregory Freidin, *A Coat of Many Colors*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1987, p. 260; citado de aquí en adelante como *CMC*. La oda pindárica empieza, desde luego, con una invocación, y esta invocación es en ocasiones un anuncio de la posición y la ambición del poeta (como sucede, por ejemplo, en la tercera Oda Olímpica). En dicha medida, la invocación constituye una desnaturalización o un encuadramiento del discurso del poema. Ahora bien, no hay que olvidar que si Píndaro —un modelo poco conocido para un poeta ruso— fue realmente el modelo, quien lo eligió, con invocación desnaturalizadora incluida, fue el propio Mandelstam.

14. Cito en todos los casos la traducción de Freidin (*CMC*, pp. 258-260).

15. Katerina Clark demuestra que a partir de 1935 los órganos de propaganda empezaron a modificar el anterior ideal de una nación de hermanos y hermanas iguales en favor de un modelo de hijos e hijas bajo la guía de un padre sabio en grado sumo. «Utopian Anthropology as a Context for Stalinist Literature», en Robert C. Tucker, ed., *Stalinism: Essays in Historical Interpretation*, Norton, Nueva York, 1977, pp. 180-191.

16. Freidin, *CMC*, p. 262; *HaH*, p. 203; Brown, «Into the Heart of...», p. 594.

17. *HaH*, p. 146. Para Mandelstam, la palabra rusa *master* («maestro») había llegado a significar un poeta cuya reputación y cuyas aptitudes se ponían al servicio del Estado; por eso la desdeñaba

(Freidin, *CMC*, p. 379, n. 78). Mijaíl Bulgákov trató de rehabilitar el término en su novela *El maestro y Margarita*.

18. Max Hayward, *Writers in Russia, 1917-78* (ed. de Patricia Blake), Harcourt, Brace, Jovanovich, Nueva York, 1983, p. 194. Por otra parte, durante los años de Stalin murieron en cárceles o campos unos mil escritores menos conocidos. Los escritores de nacionalidades minoritarias corrían un riesgo especial. Véanse las cifras recogidas por Eduard Beltov, resumidas en John Garrard y Carol Garrard, *Inside the Soviet Writer's Union*, Free Press, Nueva York, 1990, p. 49.

19. En la introducción a sus traducciones de Anna Ajmátova, D.M. Thomas —sin duda conscientemente— reafirma la antigua rivalidad entre poeta y tirano, y proclama el triunfo del poeta: «En relación con [Ajmátova], los políticos, los burócratas, los torturadores del Estado, sufrirán la misma suerte que, según las palabras de Ajmátova, corrieron inesperadamente los coetáneos autocráticos de Pushkin: “Poco a poco, el conjunto de la época ... empezó a llamarse la época de Pushkin”» (introducción a Anna Ajmátova, *Selected Poems* [ed. y trad. de D. M. Thomas], Penguin, Harmondsworth, 1988, p. 8).

20. *P&L*, pp. 321-322; Osip Mandelstam, *The Noise of Time* (ed. y trad. de Clarence Brown), North Point, San Francisco, 1986, pp. 185-186.

21. «Solo raras veces [Mandelstam] se dejó llevar por ... arranques de lo que ahora se llama “patriotismo”, y una vez entraba en razón él mismo los rechazaba como una locura» (*HaH*, p. 126).

22. Las memorias de Nadiezhda Mandelstam muestran que era plenamente consciente de los peligros de alienación que implicaba ceder ante el lenguaje del padre y utilizarlo. Hace constar que, como millones de otros ciudadanos soviéticos, escribió peticiones «dirigidas al más metálico de los nombres» (es decir, Stalin, de *stal'*, «acero»). Sin embargo, esas peticiones, que hablaban de «todas las penas, humillaciones, disgustos, dificultades y trampas de nuestra existencia» no podían escribirse en el lenguaje del yo: tenían que expresarse en el «estilo especial de la jerga soviética correcta», un lenguaje *impuesto*, en el cual el yo no podía hallar expresión (*HaH*, p. 93).

7. Censura y polémica: Solzhenitsin

1. Véase René Girard, «The Underground Critic», en *To Double Business Bound* (trad. de Paisley N. Livingston y Tobin Siebers), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 56.
2. Véase Girard, «Strategies of Madness – Nietzsche, Wagner, and Dostoevski», en *To Double Business Bound*, pp. 79-81.
3. Sidney Monas, *The Third Section*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1961, pp. 22-48 y 63. Véase también Twarog, Leon I., «Literary Censorship in Russia and the Soviet Union», en Leon B. Blair, ed., *Essays on Russian Intellectual History*, University of Texas Press, Austin, 1971, pp. 100-108.
4. Alexandr Nikitenko, *The Diary of a Russian Censor* (ed. y trad. de Helen S. Jacobson), University of Massachusetts Press, Amherst, 1975, p. 116.
5. Piotr Chaadáiev, *Philosophical Letters and Apology of a Madman* (trad. de Mary-Barbara Zeldin), University of Tennessee Press, Knoxville, 1969, pp. 36 y 10-13 (hay trad. cast. de algunos de estos textos: Piotr Chaadáiev, «Cartas filosóficas dirigidas a una dama —primera carta—» y «Apología de un loco», en Olga Novikova, ed., *Rusia y Occidente* [trad. de Olga Novikova y José Carlos Lechado], Tecnos, Madrid, 1997, pp. 13-37 y 39-58). Monas, *The Third Section*, p. 169, y Richard Tempest, «Madman or Criminal: Government Attitudes to Petr Chaadaev in 1836», *Slavic Review*, 43 (1984), pp. 281-287. La reacción draconiana ante la carta de Chaadáiev no fue tan sorprendente como puede parecer: el retrato de los rusos como bárbaros no europeos era uno de los cuatro temas absolutamente proscritos. Véase Mariana Tax Choldin, *A Fence Around the Empire*, Duke University Press, Durham, 1985, p. 7.
6. P.S. Squire se refiere a la paradoja de que, por una parte, la Tercera Sección era «el más aterrador de los instrumentos de la tiranía», mientras que, por otra parte, «parece que sus jefes y muchos de sus miembros eran, personalmente, individuos honorables» (*The Third Section*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968).
7. Monas, *The Third Section*, pp. 290-291.
8. David Balmuth, *Censorship in Russia 1865-1905*, University Press of America, Washington D.C., 1979, pp. 28-29; Charles A. Ruud, *Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804-1906*, Toronto University Press, Toronto, 1982, p. 228. Mi explicación del sistema de censura de la Rusia zarista procede en buena parte de Balmuth y Ruud.
9. Como demuestra (por medio de una detallada lista del lenguaje empleado para referirse a los censores) I.P. Foote, «“In the Belly of the Whale”: Russian Authors and Censorship in the Nineteenth Century», *Slavonic and East European Review*, 68 (1990), pp. 294-298.
10. Sidney Monas, «Censorship as a Way of Life», en Geoffrey A. Hosking y George F. Cushing, eds., *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*, St. Martin's, Nueva York, 1989, pp. 8-11.
11. Balmuth, *Censorship in Russia*, pp. 142-143.

12. Monas, «Censorship as a Way of Life», p. 18.
13. Patterson analiza las estrategias de expresión indirecta que permitieron a los escritores dar su opinión sin provocar ni enfrentarse a las autoridades, así como las normas, nunca enunciadas abiertamente, sobre la explicitud con que podían abordarse ciertos temas y «cómo [el escritor] podía codificar sus opiniones de modo que nadie se viera *obligado* a imponerle un castigo ejemplar». Patterson es capaz de reconstruir un código de reglas no escritas que constituyen «un contrato social implícito entre autores y autoridades». Los juicios por cuestión de censura solo tenían lugar como muestra de que «una u otra parte había roto las reglas» (Annabel Patterson, *Censorship and Interpretation*, University of Wisconsin Press, Madison, 1984, pp. 10-11, 17 y 44-45).
14. En 1979, en una época en que la Unión de Escritores tenía unos siete mil miembros, se decía que el personal de la Glavlit constaba de setenta mil (Ronald Hingley, *Russian Writers and Soviet Society, 1917-1978*, Methuen, Londres, 1979, pp. 209-210). Para una explicación resumida de las operaciones de rutina de la censura soviética, véase también Maurice Friedberg, «Soviet Books, Censors and Readers», en Max Hayward y Leo Labeledz, eds., *Literature and Revolution in Soviet Russia, 1917-1962*, Oxford University Press, Londres, 1963, pp. 198-210 (hay trad. cast.: *Literatura y revolución en la Rusia soviética (1917-1962)* [trad. de Lamis Feldman], Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970).
15. V.I. Lenin, «Party Organization and Party Literature» («Organización de partido y literatura de partido», 1905), citado en Harold Swayze, *Political Control of Literature in the USSR, 1946-1959*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962, pp. 8-9. Véase también John Garrard y Carol Garrard, *Inside the Soviet Writer's Union*, Free Press, Nueva York, 1990, pp. 22-23. Como señala Swayze, dado que parecía identificar la auténtica libertad del escritor con la adhesión a la línea del Partido, este documento de poca importancia se convirtió en una fértil fuente de citas para los ideólogos soviéticos. Max Hayward sostiene que, en el uso que hizo de él, Zhdánov «recurrió sin duda alguna al fraude consciente», ya que sabía que Lenin no había pretendido que su generalización se aplicara a los escritores creativos. Introducción a Hayward y Labeledz, eds., *Literature and Revolution in Soviet Russia, 1917-1962*, pp. XIV-XV.
16. Véase Swayze, *Political Control of Literature*, pp. 15-17.
17. Véanse Garrard y Garrard, *Inside the Soviet Writer's Union*, p. 175, y Geoffrey A. Hosking, «The Institutionalization of Soviet Literature», en Hosking y Cushing, eds., *Perspectives on Literature and Society*, p. 59.
18. Axiónov realizó estos comentarios en 1982. Vasili Axiónov, «Looking for Colour», *Index on Censorship*, 11/4 (agosto de 1982), p. 3.
19. Ernest J. Simmons, «The Organization Writer (1934-1946)», en Hayward y Labeledz, eds., *Literature and Revolution in Soviet Russia*, p. 77. Véanse también: Dina R. Spechler, *Permitted Dissent in the USSR*, Praeger, Nueva York, 1982, pp. 2-3; Michael Nicholson, «Solzhenitsyn and Samizdat», en John Dunlop et al., eds., *Aleksandr Solzhenitsyn* (2.^a edición), Macmillan, Nueva York, 1975, pp. 68-69, y Max Hayward, *Writers in Russia, 1917-1978* (ed. de Patricia Blake), Harcourt, Brace, Jovanovich, Nueva York, 1983, p. 58.

20. Véase Efim Etkind, *Notes of a Non-Conspirator* (trad. de Peter France), Oxford University Press, Oxford, 1978, pp. 174-175. Sobre Bábel, véase Hayward, *Writers in Russia*, p. 136.
21. Gayle Durham, «Political Communication and Dissent in the Soviet Union», en Rudolf L. Tökés, ed., *Dissent in the USSR*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1975, p. 257.
22. Alexandr Solzhenitsin, *The Oak and the Calf* (trad. de Harry Willetts), Collins, Londres, 1980, p. 6.
23. Michel Foucault, «Sexuality and Solitude», en Marshall Blonsky, ed., *On Signs*, Blackwell, Oxford, 1985, p. 366 (hay trad. cast.: «Sexualidad y soledad», en *Estética, ética y hermenéutica* [trad. de Ángel Gabilondo], Paidós, Barcelona, 1999, pp. 225-234).
24. Citado en Abraham Rothberg, *The Heirs of Stalin*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1972, p. 21. He corregido ligeramente la traducción de Rothberg.
25. Citado en Priscilla Johnson, *Khrushchev and the Arts*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1965, pp. 206-210.
26. Véase Garrard y Garrard, *Inside the Soviet Writers' Union*, p. 235.
27. Spechler, *Permitted Dissent in the USSR*. Otras valoraciones de la importancia de *Novi Mir* en la vida intelectual soviética pueden encontrarse en Garrard y Garrard, *Inside the Soviet Writers' Union*, pp. 156-157, y Hosking, «The Institutionalization of Soviet Literature», pp. 67-71.
28. Véase Michael Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, Norton, Nueva York, 1984, pp. 433-436.
29. Spechler, *Permitted Dissent in the USSR*, pp. 249-253 y 258.
30. Véanse Rothberg, *The Heirs of Stalin*, p. 128, y Hosking, «The Institutionalization of Soviet Literature», p. 65. Brodsky sugiere irónicamente que lo que resultaba ofensivo para las autoridades en su literatura era que se trataba de una «empresa privada». Entrevista en David Montenegro, ed., *Points of Departure: International Writers on Writing and Politics*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991, p. 142.
31. Frederick C. Barghoorn, «The Post-Khrushchev Campaign to Suppress Dissent», en Rudolf L. Tökés, ed., *Dissent in the USSR*, pp. 67 y 73. Véase también Rothberg, *The Heirs of Stalin*, pp. 214-215.
32. Rothberg, *The Heirs of Stalin*, p. 180.
33. *The Oak and the Calf*, p. 424.
34. Tras la primera visita de Solzhenitsin a Estados Unidos, durante la cual hizo declaraciones tan burdamente generalizadoras como «Lo que va en contra del comunismo va a favor de la humanidad», Alexandr Schmemmann lo criticó por haberse convertido en un ideólogo más, en un marxista vuelto del revés (Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, pp. 922-923), alguien más parecido que distinto a un marxista. Ahora bien, la posición de rival que Solzhenitsin hizo suya antes de dejar la Unión Soviética ya había hecho previsible la existencia de esa identidad a pesar de la oposición. Michael Nicholson se equivoca por completo cuando califica de «pasmosamente apolítico» el rechazo por parte de Solzhenitsin de la estética marxista en favor de la fidelidad a valores universales. En el contexto soviético, al reivindicar la autoridad de hacer valer sus propios criterios, Solzhenitsin reivindicaba una condición de creador igual a la de fundadores de la estética soviética como Belinski,

Plejánov y Lenin, es decir, una posición en absoluto apolítica (Nicholson, «Solzhenitsyn and Samizdat», p. 64).

35. Isaac Deutscher, *The Great Purges*, Blackwell, Oxford, 1984, p. 95.

36. George Orwell, *1984* (ed. de Bernard Crick), Clarendon Press, Oxford, 1984, p. 201 (hay trad. cast.: *1984* [trad. de Rafael Vázquez], Destino, Barcelona, 2006).

37. Yuri Glazov, *The Russian Mind since Stalin's Death*, Reidel, Dordrecht, 1985, p. 145.

38. Valentin Turchin, *The Inertia of Fear* (trad. de Guy Daniels), Martin Robertson, Oxford, 1981, pp. 33-34.

39. Gayle Durham señala incluso razones funcionales por las cuales los medios de comunicación no podían permitirse decir lo que querían decir: dado que se los usaba sistemáticamente como «canales de comunicación esotérica» (por ejemplo, para informar a los miembros del Partido de cambios en la línea o entre el personal del mismo), el público corriente se acostumbró, por así decirlo, a una relación *externa e interpretativa* con la información.

40. Discurso del Nobel, en Dunlop *et al.*, eds., *Aleksandr Solzhenitsyn*, p. 575 (hay trad. cast. del discurso en *Entre el autoritarismo y la explotación y Discurso de Estocolmo, seguidos de Una candela bajo el viento* [2.^a edición; trad. de Melitón Bustamante Ortiz, Francisco Fernández Buey y Carme Vilagínés], Península, Barcelona, 1974).

41. Kemp-Welch, A., «Stalinism and Intellectual Order», en T. H. Rigby, Archie Brown, Peter Reddaway, eds., *Authority, Power and Policy in the USSR*, Macmillan, Londres, 1980, pp. 126-127.

42. George Feifer, «No Protest: The Case of the Passive Minority», en Rudolf L. Tökés, ed., *Dissent in the USSR*, p. 433.

43. Peter France, en Etkind, *Notes of a Non-Conspirator*, p. IX.

44. Rothberg, *The Heirs of Stalin*, p. 73. Marshall S. Shatz, *Soviet Dissent in Historical Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, p. 124.

45. Rothberg, *The Heirs of Stalin*, pp. 34-35.

46. Johnson, *Khrushchev and the Arts*, pp. 102-105.

47. Rothberg, *The Heirs of Stalin*, pp. 162-164.

48. Etkind, *Notes of a Non-Conspirator*, pp. 208-209.

49. Zhores A. Medvedev y Roy A. Medvedev, *A Question of Madness* (trad. de Ellen de Kadt), Knopf, Nueva York, 1971, p. 132 (hay trad. cast.: *Locos a la fuerza* [trad. de Rosendo Llates], Destino, Barcelona, 1973).

50. Durham, «Political Communication and Dissent...», p. 261.

51. *The Oak and the Calf*, p. 52.

52. Véanse Paul N. Siegel, «The Political Implications of Solzhenitsyn Novels», *Clio*, 12 (1983), pp. 211-213; Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, p. 983. Herman Ermolaev analiza detalladamente la complicada historia de las modificaciones de *El primer círculo* y descubre que, para su publicación en 1968, Solzhenitsyn realizó «importantes modificaciones en su retrato de Stalin»: «Solzhenitsyn's Self-Censorship: Two Versions of *V krughe pervom*», *Russian Language Journal*, 38 (1984), p. 181. De modo parecido, Lev Loseff demuestra numerosas «concesiones a la

censura» en la edición de 1968; *On the Beneficence of Censorship*, Otto Sagner, Munich, 1984, p. 145.

53. Vladímir Lakshin, *Solzhenitsyn, Tvardovsky and Novy Mir* (trad. de Michael Glenny), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1980, pp. 59 y 61.

54. Leopold Labedz, ed., *Solzhenitsyn: A Documentary Record*, Harper and Row, Nueva York, 1970, p. 194.

55. Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, p. 574.

56. *Ibid.*, p. 836. Scammell se refiere al sinfín de entrevistas que Solzhenitsin concedió a periodistas occidentales, publicadas en Occidente pero no en la URSS, y al sinfín de artículos sobre Solzhenitsin escritos por simpatizantes comunistas occidentales, publicados en la URSS pero no en Occidente. Tal vez resultaría más revelador comparar los esfuerzos de Solzhenitsin por lograr que sus novelas se publicaran en Occidente de modo que no infringieran la legalidad soviética con los esfuerzos del KGB por conseguir que su comprometedora obra teatral *El festín de los conquistadores* —que Solzhenitsin había ocultado pero le habían robado— se publicara en Occidente. Véanse los detalles en Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, pp. 692-693.

57. *Ibid.*, p. 825.

58. *Ibid.*, pp. 829-831.

59. Lakshin, *Solzhenitsyn, Tvardovsky and Novy Mir*, pp. 59-62.

60. Labedz, ed., *Solzhenitsyn: A Documentary Record*, p. 126.

61. *Ibid.*, p. 177.

62. Rothberg, *The Heirs of Stalin*, pp. 281-282. Sobre la composición sociológica de los miembros de la Unión, véase Hosking, «The Institutionalization of Soviet Literature», pp. 61-66.

63. Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, p. 683.

64. Discurso del Nobel, en Dunlop *et al.*, eds., *Aleksandr Solzhenitsyn*, p. 575.

65. Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, p. 952.

66. Los detalles proceden de Johnson, *Khrushchev and the Arts*, pp. 110-111.

67. Rothberg, *The Heirs of Stalin*, p. 202, y Theodore Friedgut, «The Democratic Movement», en Rudolf L. Tökés, ed., *Dissent in the USSR*, p. 129. Véase también Feifer, «No Protest», p. 423.

68. Rothberg, *The Heirs of Stalin*, p. 301; Medvedev y Medvedev, *A Question of Madness*, pp. 28-29, 33 y 43, y Turchin, *The Inertia of Fear*, p. 101.

69. Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, p. 691.

70. Eleanor Rowe, *Hamlet: A Window on Russia*, New York University Press, Nueva York, 1976, p. 148. El libro de Rowe está dedicado a la relevancia de la figura de Hamlet en la vida intelectual rusa.

71. Deming Brown, *Soviet Russian Literature since Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978, p. 316.

72. Gary Kern, «Solzhenitsyn's Portrait of Stalin», *Slavic Review*, 33 (1974), p. 3.

73. Daniel Rancour-Laferriere, «The Deranged Birthday Boy: Solzhenitsyn's Portrait of Stalin in *The First Circle*», *Mosaic*, 18 (1985), p. 62.

74. *The Oak and the Calf*, p. 78. Véase también David M. Halperin, «Solzhenitsyn, Epicurus, and the Ethics of Stalinism», *Critical Inquiry*, 7 (1981), p. 490.

75. Scammell, *Solzhenitsyn: A Biography*, p. 391.

76. Alexandr Schmemmann, «On Solzhenitsyn», en Dunlop *et al.*, eds., *Aleksandr Solzhenitsyn*, p. 35.

8. Zbigniew Herbert y la figura del censor

1. Max Hayward, *Writers in Russia, 1917-78* (ed. de Patricia Blake), Harcourt, Brace, Jovanovich, Nueva York, 1983, p. 136.
2. Stanislaw Baranczak, «The Gag and the Word», *Survey*, 25, n.º 1 (1980), p. 58.
3. Miklos Haraszti, *The Velvet Prison: Artists under State Socialism* (trad. de Katalin Landesmann y Stephen Landesmann), Basic Books, Nueva York, 1987, pp. 7 y 97.
4. George Schöpflin, «The Black Book of Polish Censorship», en George Schöpflin, ed., *Censorship and Political Communication in Eastern Europe: A Collection of Documents*, St. Martin's, Nueva York, 1983, pp. 52-54, y Jane Leftwich Curry (ed. y trad.), *The Black Book of Polish Censorship*, Random House, Nueva York, 1984, pp. 8 y 382-386. Sobre la historia de la censura en Polonia entre 1949 y principios de la década de 1980, véanse Stanislaw Baranczak, «Poland: Literature and Censorship», en Toronto Arts Group for Human Rights, ed., *The Writer and Human Rights*, Anchor, Nueva York, 1983, pp. 173-183; Chris Pszenicki, «Polish Publishing, 1980-81», *Index on Censorship*, 11/1 (febrero de 1982), pp. 8-11, y Chris Pszenicki, «Freedom of Expression in Jaruzelski's Poland», *Index on Censorship*, 12/6 (diciembre de 1983), pp. 19-24.
5. Citado en Curry, *The Black Book*, p. 8.
6. Baranczak, Stanislaw, «My Ten Uncensorable Years», en Schöpflin, ed., *Censorship and Political Communication*, pp. 113-114.
7. Stanislaw Baranczak, «Poems and Tanks», *TriQuarterly*, n.º 57 (1983), p. 53.
8. Tadeusz Konwicki, «Interview: The Delights of Writing under Censorship», *Index on Censorship*, 15/3 (marzo de 1986), p. 30.
9. Konwicki, citado en Jeffrey C. Goldfarb, *On Cultural Freedom*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 90.
10. *Ibid.*, p. 90.
11. Citado en Jacek Trznadel, «An Interview with Zbigniew Herbert», *Partisan Review*, 54 (1987), p. 567. Sobre la carrera de Herbert, véanse también A. Álvarez, «Noble Poet», en Adam Czerniawski, ed., *The Mature Laurel: Essays on Modern Polish Poetry*, Dufour, Chester Springs, Pensilvania, 1991, pp. 163-171; Marek Oramus y Maria Szmidt, «A Poet of Exact Meaning», *PN Review*, 8/6, n.º 26 (1982), pp. 8-12, y Donald P.A. Pirie, «Engineering the People's Dreams: An Assessment of Socialist Realist Poetry in Poland, 1949-1959», en Czerniawski, ed., *The Mature Laurel*, pp. 135-159.
12. Zbigniew Herbert, «To Marcus Aurelius», en *Selected Poems* (trad. de Czeslaw Milosz y Peter Dale Scott), Penguin, Harmondsworth, 1968; citado de aquí en adelante como Milosz/Scott.
13. «Why the Classics», en *ibid.*, pp. 137-138.
14. Zbigniew Herbert, «The Old Masters», en *Report from the Besieged City and Other Poems* (trad. de John Carpenter y Bogdana Carpenter), Oxford University Press, Oxford, 1987, pp. 10-11; citado de aquí en adelante como *Report* (hay trad. cast.: *Informe desde la ciudad sitiada y otros*

poemas [trad. de Xaverio Ballester], Hiperión, Madrid, 1993). Como señala Stanislaw Baranczak, el estoicismo al cual se adhiere Herbert en estos poemas y en otros lugares es más sombrío que el estoicismo clásico. Este último identifica la virtud con la naturaleza y basa su ética en la concordia con la naturaleza; en Herbert no hay esa fe (*A Fugitive from Utopia*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987, p. 118).

15. Haraszti, *The Velvet Prison*, p. 145.

16. En su libro de ensayos sobre Francia e Italia, escrito en 1962, Herbert sale de las cuevas de Lascaux reafirmado en su creencia de que es «ciudadano de la tierra, heredero no solo de los griegos y los romanos sino de casi la totalidad del infinito». Más adelante cita con aprobación a T.S. Eliot: «Ningún poeta, ningún artista ... tiene sentido completo por sí solo ... Es preciso colocarlo, para contrastarlo y compararlo, entre los muertos» (*Barbarian in the Garden* [trad. de Michael March y Jaroslaw Anders], Carcanet, Manchester, 1985, pp. 16 y 78).

17. «Three Studies on the Subject of Realism», en Milosz/Scott, pp. 46-47.

18. Goldfarb, *On Cultural Freedom*, p. 92.

19. Véanse «Emperor», «The Emperor's Dream», «A Russian Tale» y «A Description of the King», en Milosz/Scott, pp. 68, 74, 75 y 133. Que una interpretación tan clara entra en el ámbito de las intenciones de Herbert lo confirma su comedida admisión de que en el poema «Habla Damastes (también conocido por Procasto)» («Damastes (also known as Procrustes) Speaks», en *Report*, p. 44) hay, en efecto, cierta semejanza entre Procasto y Lenin». Véase John Carpenter y Bogdana Carpenter, «Zbigniew Herbert: The Poet as Conscience», *Slavic and East European Journal*, 24 (1980), pp. 46-47.

20. «The Return of the Proconsul», en Milosz/Scott, pp. 96-97.

21. «The Monster of Mr. Cogito», traducción de Milosz Czeslaw, en Czeslaw, ed., *Postwar Polish Poetry* (3.^a edición), University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1983, pp. 69-71. Puede encontrarse otra traducción, a mi juicio inferior, en *Report*, pp. 39-42.

22. Baranczak, *A Fugitive from Utopia*, p. 119.

23. «The Envoy of Mr. Cogito», en *Selected Poems* (trad. de John Carpenter y Bogdana Carpenter), Oxford University Press, Oxford, 1977, pp. 79-80.

24. En esta misma línea, en la introducción que escribió en 1973 para una selección de sus poemas, Herbert cita a Cyprian Norwid: «Que las palabras signifiquen solo lo que significan, y no aquello contra lo que se usaron» (citado en Baranczak, *A Fugitive from Utopia*, p. 66). De modo parecido, cabe citar «El señor Cogito y la imaginación» («Mr. Cogito and the Imagination», *Report*, pp. 17-19): el señor Cogito

adoraba las tautologías las explicaciones

idem per idem que un pájaro es un

pájaro esclavitud significa

esclavitud

un cuchillo es un cuchillo

la muerte sigue siendo

la muerte

25. «Five Men», en Milosz/Scott, pp. 58-60.
26. Baranczak, *A Fugitive from Utopia*, pp. 12 y 64.
27. «From Mythology», en Milosz/Scott, p. 93.
28. «The Longobards», en *ibid.*, p. 127.
29. «At the Gate of the Valley» y «Apollo and Marsyas», *ibid.*, pp. 3537 y 82-83.
30. «The Seventh Angel» y «Report from Paradise», *ibid.*, pp. 51-52 y 131.
31. «Eschatological Forebodings of Mr. Cogito», en *Report*, pp. 29-31.
32. Paul Coates, «Gardens of Stone: The Poetry of Zbigniew Herbert and Tadeusz Rozewicz», en Czerniawski, ed., *The Mature Laurel*, p. 178.

9. El pensamiento del apartheid

1. André du Toit, «Ideological Change, Afrikaner Nationalism, and Pragmatic Racial Domination», en Leonard Thompson y Jeffrey Butler, eds., *Change in Contemporary South Africa*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1975, p. 40. Sobre los inicios de la carrera de Cronjé, véanse también T. Dunbar Moodie, *The Rise of Afrikanerdom*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1975, p. 274, y Saul Dubow, *Racial Segregation and the Origins of Apartheid in South Africa, 1919-36*, Macmillan, Londres, 1989, p. 22. A.N. Pelzer asegura que ya en 1933 un grupo de estudio de la Broederbond había recomendado un sistema de reservas en régimen de autogobierno, pero que su informe no se había tenido en cuenta (*Die Afrikaner-Broederbond: eerste 50 jaar*, Tafelberg, Ciudad del Cabo, 1979, p. 158).

2. Geoffrey Cronjé, *'n Tuiste vir die nageslag*, Publicité, Johannesburgo, 1945 (de aquí en adelante TN); *Afrika sonder die Asiaat*, Publicité, Johannesburgo, 1946; *Voogdyskap en apartheid*, Van Schaik, Pretoria, 1948 (de aquí en adelante VA), y Geoffrey Cronjé *et al.*, *Regverdigde Rasse-Apartheid*, Christen-Studenteverenigingsmaatskappy, Stellenbosch, 1947, capítulos 3-5 (de aquí en adelante, RRA).

3. Charles Bloomberg declara a Cronjé «el más elocuente, con diferencia», de los teóricos del apartheid; *Christian-Nationalism and the Rise of the Afrikaner Broederbond in South Africa, 1918-1948* (ed. de Saul Dubow), Indiana University Press, Bloomington, 1989, p. 29. Patrick J. Furlong considera *Regverdigde Rasse-Apartheid* «uno de los libros más importantes sobre la ideología del apartheid»; *Between Crown and Swastika*, Wesleyan University Press, Hanover (New Hampshire) y Londres, 1991, p. 226. Según la valoración de Shula Marks y Stanley Trapido, los libros de Cronjé ofrecen «la declaración teórica más integral» que poseemos del apartheid: «The Politics of Race, Class and Nationalism», en Shula Marks y Stanley Trapido, eds., *The Politics of Race, Class and Nationalism in Twentieth Century South Africa*, Longmans, Londres, 1987, p. 19.

4. N. J. Rhodie, «G. Cronje se beskouing van die Suid-Afrikaanse Blank-Bantoe-problematiek, soos weerspieël in sy onmiddellik na-oorlogse geskrifte», en J.E. Pieterse *et al.*, eds., *Mens en gemeenskap*, Academica, Pretoria y Ciudad del Cabo, 1969, p. 42.

5. Tom Nairn, *The Break-Up of Britain* (2.^a edición), Verso, Londres, 1981, p. 340 (hay trad. cast.: *Los nuevos nacionalismos en Europa: la desintegración de la Gran Bretaña* [trad. de Pablo Di Masso], Península, Barcelona, 1979). Sobre los intelectuales nacionalistas de vanguardia, véanse también Anthony D. Smith, *The Ethnic Revival*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 124-126, y Ernst Gellner, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983, pp. 55-57 (hay trad. cast.: *Naciones y nacionalismo* [trad. de Javier Setó], Alianza, Madrid, 1988). Sobre el caso sudafricano, véanse Dan O'Meara, *Volkskapitalisme*, Ravan, Johannesburgo, 1983, pp. 59-66; John Sharp, «The Roots and Development of *Volkenkunde* in South Africa», *Journal of Southern African Studies*, 8/1 (1981), p. 28, e Isabel Hofmeyr, «Building a Nation from Words: Afrikaans Language,

Literature and Ethnic Identity, 1902-1924», en Marks y Trapido, eds., *The Politics of Race, Class and Nationalism*, pp. 95-123.

6. G. Eloff, un entusiasta de la ciencia racial y de la eugenesia a quien Cronjé debía mucho, defendía que, para impedir la «infiltración» de «sangre impura», los afrikáners debían recuperar la costumbre abandonada de llevar un registro genealógico. «La demostración de ascendencia pura debería ser vuestro primer requisito para casaros como blancos» (*Rasse en rassevermenging*, Nasionale Pers, Ciudad del Cabo, 1942, pp. 93 y 100). Leonard Thompson atribuye buena parte de la virulencia racista de Cronjé a su lectura de Eloff (*The Political Mythology of Apartheid*, Yale University Press, New Haven, 1985, p. 44). Sin embargo, no debería olvidarse que durante la Segunda Guerra Mundial Cronjé fue «general» de la organización pronazi Ossewabrandwag y debió estar expuesto a otras influencias además de sus lecturas: véase Moodie, *The Rise of Afrikanerdom*, pp. 274-275.

7. El «problema» de las personas de ascendencia asiática se aborda en *Afrika sonder die Asiaat*. En el prólogo Cronjé explica que, de no haber sido por su extensión, este libro se habría incorporado a '*n Tuiste*.

8. Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, Free Press, Glencoe, 1952, p. 36 (hay trad. cast. en *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política* [ed. de Antonio Lastra], Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996).

9. Por supuesto, '*n Tuiste* se escribió en condiciones de censura de guerra. Si bien Smuts [primer ministro sudafricano de la época, *N. del T.*] había concedido a las organizaciones proalemanas una libertad insólita, finalmente, en 1944, ordenó al espionaje militar que investigara la Broederbond, y más tarde la declaró organización subversiva. En aquellos momentos, los responsables de la misma ya habían destruido los documentos más comprometedores (Bloomberg, *Christian-Nationalism and the Rise*, pp. 52-53 y 192). Resulta irónico que se haya excluido a Cronjé de la historia encargada por la organización, tal vez porque su lenguaje era demasiado crudo para los criterios de la neolengua del pluralismo étnico de finales de la década de 1970 (Pelzer, *Die Afrikaner-Broederbond*).

10. En *Voogdyskap en apartheid*, Cronjé reitera la posición más sofisticada. No importa si existe o no algo como la raza pura, dice. «Basta con decir que sí existen diferencias, y a menudo diferencias profundas, entre razas, y que [en Sudáfrica] estas diferencias ... son tan importantes que hay que tenerlas en cuenta.» Califica su esquema de cinco razas de «puramente práctico» (VA, p. 31). Al señalar a los judíos como el quinto actor del escenario sudafricano, da pie a un antisemitismo que es una línea recurrente, aunque menor, de sus textos de 1945-1948.

11. Véase Eloff, *Rasse en rassevermenging*, pp. 93-94. Eloff se basa, a su vez, en H.T. Colenbrander, *De afkomst der Boeren*, y G.M. Theal, *History of South Africa from 1795*, vol. 1.

12. En *Voogdyskap en apartheid*, Cronjé amplía aún más esta explicación. Desde el final del siglo XVII, una vez a los colonos se les abrieron los ojos, no se produjo ninguna mezcla de sangre. Los inmigrantes británicos, con sus actitudes liberales, al principio no vieron nada antinatural en el mestizaje; pero cuando sus descendientes se aclimataron también a ellos se les abrieron los ojos (VA, pp. 38-39).

13. F. M. Barnard, *Herder's Social and Political Thought*, Clarendon Press, Oxford, 1965, p. 56.
14. Como el fuego, como un fluido: en la imaginación material de Cronjé, la «sangre negra» se mueve como una de estas sustancias primarias indiferenciadas. En cambio, cuando Cronjé piensa en el contacto de sangre blanca con sangre blanca, como sucedió en los primeros años de la colonia del Cabo, no se le ocurren metáforas de ingestión voraz, contaminación o mezcla de fluidos. La nueva *Boerbloed* (sangre bóer) de la *Boereras* es *saamgesmee* a partir de la sangre de varias naciones europeas occidentales. La elección de *saamgesmee*, «forjada», en lugar de *saamgesmelt*, «mezclada», es una negación de la liquidez: *sme* procede del verbo holandés *smede*, cognado del inglés *smite*, «golpear». Geoffrey Cronjé, «Die huisgesin in die Afrikaanse kultuurgemeenskap», en P. de V. Pienaar y C. M. van den Heever, eds., *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner*, 3 vol., Nasionale Pers, Ciudad del Cabo, 1945, vol. 1, p. 338.
15. Eloff, *Rasse en rassevermenging*, pp. 95-96.
16. Incluso P. J. Coertze, un estrecho aliado ideológico de Cronjé, al reseñar ‘*n Tuiste vir die nageslag* en la revista de derechas *Wapenskou*, en 1945, apenas hace mención de los capítulos referentes a la mezcla de sangre. Hay un silencio comparable en Rhoodie.
17. Sobre la laxitud de los afrikáners, véase Geoffrey Cronjé, «Rassevermenging as maatskaplike vraagstuk» [«La mezcla de razas como cuestión social»], *Rassebakens*, 1, n.º 1 (1939): «Dormimos ... felices mientras una parte de nuestra raza se está suicidando»; «Si las generaciones venideras son tan cortas de miras e indolentes [*lamlendig*] como nosotros, los confines meridionales [de África] quedarán como tierras sin hombres blancos» (pp. 41 y 47). Véanse referencias a los estudios mencionados en *TN*, pp. 61-62.
18. Bloomberg, *Christian-Nationalism and the Rise*, pp. 100-101.
19. Gustave Le Bon, *The Crowd*, Norman S. Berg, Dunwoody, Georgia, s.f., pp. 15-44 (hay trad. cast.: *Psicología de las masas* [trad. de Alfredo Guerra Miralles], Morata, Madrid, 1986); Sigmund Freud, «Group Psychology and the Analysis of the Ego», en *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (ed. y trad. de James Strachey), vol. 18, Hogarth Press, Londres, 1955, pp. 74-75.
20. Maynard Swanson, «The Sanitation Syndrome: Bubonic Plague and Urban Native Policy in the Cape Colony, 1900-09», *Journal of African History*, 18 (1977), pp. 387-388 y 391. Veinte años antes que Swanson, I.D. MacCrone sugiere la existencia del mismo síndrome. Refiriéndose a un estudio sobre las actitudes de los blancos, menciona los «trabajos de saneamiento» como la clase de tarea que los sudafricanos blancos identificaban más rápidamente como «trabajo de cafres», y propone que la relación de los negros con el trabajo sucio se produce a través de la asociación de la población negra con las condiciones de los barrios pobres (*Race Attitudes in South Africa*, Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1957, pp. 269 y 293).
21. Swanson, «The Sanitation Syndrome», p. 387. Véase Benedict Anderson: «El racismo sueña con contaminaciones eternas, transmitidas desde el principio del tiempo a través de una secuencia sin fin de cópulas repugnantes, fuera de la historia» (*Imagined Communities*, Verso, Londres, 1983, p.

136 [hay trad. cast.: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993]).

10. *El trabajo del censor: la censura en Sudáfrica*

1. J.C. W. van Rooyen, *Censorship in South Africa*, Juta, Ciudad del Cabo, 1987, p. 7; citado de aquí en adelante como CSA.

2. Según presenta la historia Van Rooyen en su primera explicación del funcionamiento del sistema, la intervención de Mulder no tuvo nada que ver con sus sentimientos personales sobre el libro de Leroux. Como ministro responsable, «no [optó] por un bando, sino que simplemente [remitió] el libro al Consejo de Apelación cuando [surgieron] incertidumbres en cuanto a si la decisión de la comisión [competente] era justa [juis]». J.C.W. Van Rooyen, *Publikasiebeheer in Suid-Africa*, Juta, Ciudad del Cabo, 1978, pp. 1314; citado de aquí en adelante como *Publikasiebeheer*.

3. CSA, p. 7. Al calificar de vago el lenguaje de la ley, Van Rooyen no pretende en modo alguno criticarla.

4. Publications Control Board, «Die tweede beslissing oor *Magersfontein*, o *Magersfontein!*», *Standpunte*, 33/4, n.º 148 (1980), p. 11.

5. De modo similar, D. N. MacCormick sostiene que, en general, la «obscenidad ofensiva» y las «intromisiones ofensivas en la privacidad» son «categorías y tipos de agravio completamente distintas» («Privacy and Obscenity», en Rajeev Dhavan y Christie Davies, eds., *Censorship and Obscenity*, Martin Robertson, Londres, 1978, pp. 83-93).

6. «Si bien cabe la posibilidad de que [el hombre medio], en un momento de descuido, ría con el material [de lectura] en cuestión o se interese por él, estas acciones tuyas difieren con mucha frecuencia de sus ideales sobre lo que debería permitirse publicar y distribuir» (*Publikasiebeheer*, p. 64).

7. Patrick Devlin, *The Enforcement of Morals*, Oxford University Press, Oxford, 1965; H. L. A. Hart, *Law, Liberty and Morality* (edición revisada), Oxford University Press, Oxford, 1981, citado de aquí en adelante como LLM, y Ronald Dworkin, *Taking Rights Seriously*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977, citado de aquí en adelante como TRS.

8. «La ley existe para la protección de la sociedad. No cumple su función protegiendo [simplemente] al individuo ... la ley ha de proteger también a las instituciones y la comunidad de ideas, políticas y morales, sin las cuales las personas no pueden convivir» (Devlin, *The Enforcement of Morals*, p. 22).

9. «La moral subyacente a la ley debe derivarse del sentido de lo que está bien y lo que está mal que radica en el conjunto de la comunidad, [pero] no importa de dónde provenga esta comunidad de pensamiento, si de uno u otro cuerpo doctrinal o del conocimiento del bien y el mal del que no carece ningún hombre» (*ibid.*, p. 22).

10. Gilbert Marcus, «Reasonable Censorship?», en Hugh Corder, ed., *Essays on Law and Social Practice in South Africa*, Juta, Ciudad del Cabo, 1988, pp. 353 y 356.

11. Van Rooyen escribe sobre una «marea de reacción conservadora» contra una permisividad que llegaba a tierras sudafricanas desde Gran Bretaña y Estados Unidos (CSA, pp. 14-15).

12. «Un tratamiento enfermizo [sieklike] del sexo.» Un caso de manipulación digital de los órganos sexuales de una mujer es «malsano», parte de «un tratamiento enfermizo y morboso de lo sexual». De una novela en la que un asesino castra a su víctima y le deja los testículos en la boca, dice lo siguiente: «Algo así es propio de un libro de psiquiatría. Ofrecer estas descripciones repugnantes en la narrativa equivale a la deshumanización y la bestialización del hombre» (Van Rooyen, *Publikasiebeheer*, pp. 1718 y 81).

13. La respuesta de Gordimer a estas acusaciones puede encontrarse en Nadine Gordimer *et al.*, *What Happened to Burger's Daughter*, Taurus, Johannesburgo, 1980, pp. 22-23.

14. Marcus, «Reasonable Censorship?», p. 352.

15. Sigmund Freud, «Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia», *Pelican Freud Library* (ed. de James Strachey y Angela Richards), vol. 9, Penguin, Harmondsworth, 1979, p. 218; citado de aquí en adelante como «Paranoia» (hay trad. cast.: «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) autobiográficamente descrito», en *Obras completas*, vol. 2 [3.^a edición; trad. de Luis López-Ballesteros], Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, pp. 1.487-1.528).

16. «Paranoia», pp. 213-214.

17. CSA, p. 147. Como ejemplo de la extensión de esta metanorma a las operaciones cotidianas de la censura, cito un insólito fallo fechado en 1971, que Van Rooyen cita sin ningún espíritu crítico. El tribunal prohibió una obra teatral en la que se presentaba favorablemente el sexo interracial no debido a que su puesta en escena representara actos indecentes, obscenos, ofensivos o perniciosos, sino porque al representar actos ilegales (en este caso, actos sexuales interraciales) tendía a desacatar la ley contra tales actos (*Publikasiebeheer*, p. 124).

18. «Paranoia», pp. 200-201. Lejos de tomar a la ligera la breve lista de transformaciones de Freud, Lacan sostiene que constituye una poderosa explicación. Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Seuil, París, 1975, pp. 261-262 (hay trad. cast.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Siglo XXI, México, 2000).

19. Véanse Kenneth M. Colby, *Artificial Paranoia: A Computer Simulation of Paranoid Processes*, Pergamon, Nueva York, 1975; Margaret A. Boden, «Freudian Mechanisms of Defence: A Programming Perspective», en Richard Wollheim, ed., *Freud: A Collection of Critical Essays*, Doubleday/Anchor, Garden City, Nueva York, 1974, especialmente pp. 252-253 y 263-264, y William S. Faight, *Motivation and Intentionality in a Computer Simulation Model of Paranoia*, Birkhauser, Basilea, 1978.

20. Lacan, *De la psychose paranoïaque*, p. 293.

21. Sigmund Freud, «Negation», en *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (ed. y trad. de James Strachey), vol. 19, Hogarth Press, Londres, 1961, p. 239 (hay trad. cast.: «La negación», en *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología* [trad. de Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres], Alianza, Madrid, 2000, pp. 157-161).

22. Freud, en un texto de 1937 citado en J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* (trad. de Donald Nicholson-Smith), Norton, Nueva York, 1973, pp. 133 y 139.

23. Laplanche y Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, pp. 133 y 139.

24. Jeremy Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Clarendon Press, Oxford, 1907, pp. 205, 3 y 23.

11. *La política de la disidencia: André Brink*

1. Los textos de Brink sobre la censura se han publicado de nuevo en dos recopilaciones, *Mapmakers*, Faber, Londres, 1983, y *Literatuur in die strydperk*, Human and Rousseau, Ciudad del Cabo, 1985. Uso las abreviaturas *M* y *LS*, respectivamente, para dichas recopilaciones. Cuando resulta relevante, proporciono las fechas de los textos en cuestión.

2. Brink cuenta que, después de que aconsejara a los escritores que no prestaran atención al aparato de censura, la policía de seguridad empezó a reunir pruebas para respaldar la acusación de que aquel modo había alentado a la gente a infringir la ley (*LS*, pp. 105-106). Con respecto a esto, cita (con aprobación) a Czeslaw Milosz: tal vez el escritor prefiera ignorar al Estado, pero llega un momento en que el silencio puede considerarse «una confesión». En dicho momento, el escritor «está obligado a recurrir a todas las tretas para engañar [a su adversario]» (*LS*, p. 138).

3. J.C.W. van Rooyen, *Censorship in South Africa*, Juta, Ciudad del Cabo, 1987; citado de aquí en adelante como *CSA*.

12. Breyten Breytenbach y el lector en el espejo

1. Breyten Breytenbach, *Skryt*, Meulenhoff, Amsterdam, 1972; citada de aquí en adelante como S. El neologismo *skryt* es una combinación de *skryf* («escribir») y *skyt* («mierda»). También recuerda a *stryd* («lucha»). El afrikaans de Breytenbach, que está repleto de juegos de palabras y neologismos, plantea en ocasiones problemas insuperables al traductor. En los casos de *Las confesiones verdaderas de un terrorista albino*, *Mouir*, *End Papers* y *Judas Eye*, utilizo versiones en inglés preparadas por el propio Breytenbach. Las demás traducciones (excepto la de *A Season in Paradise*) son mías.

2. André P. Brink, «Die vreemde bekende», en A.J. Coetzee, ed., *Woorde teen die wolk: Vir Breyten*, Taurus, Johannesburgo, 1980, pp. 1-2.

3. Jack Viviers, *Breytenbach*, Tafelberg, Ciudad del Cabo, 1978, p. 59

4. Lázaro aparece por primera vez en «La muerte empieza por los pies», en *Die ysterkoei moet sweet* («La vaca de hierro ha de sudar»), Afrikaanse Pers Boekhandel, Johannesburgo, 1964, pp. 6-7; citado de aquí en adelante como YMS.

5. «La cueva de Tiberio, cerca de Sperlonga, en el Lacio», en *Kouevuur*, Buren, Ciudad del Cabo, 1969, p. 67.

6. *Om te vlieg*, Buren, Ciudad del Cabo, 1971, p. 29; citado de aquí en adelante como OV.

7. Una obra que complementa a esta, *Die miernes swel op* («El hormiguero se hincha»), Taurus, Johannesburgo, 1980 —escrita en la década de 1960—, termina de modo parecido con el abandono de la máscara de la ficción: «Debería resultar obvio que os estoy llamando a la rebelión. El deber del artista es derrocar su gobierno ... ¡No os dais cuenta de que el poema es una maldición de protesta ... que no puede ni debe ser un refugio estético, una meadita aguada y perfumada de origen europeo!» (p. 117).

8. *A Season in Paradise* (trad. de Rike Vaughan), Persea, Nueva York, 1980, p. 156; citado de aquí en adelante como SP.

9. La traducción inglesa, de la cual extraigo las citas, reintroduce «pasajes suprimidos, por razones políticas o de otra índole, de la edición original [1976] afrikaans» (André P. Brink, introducción a SP, p. 16). Véanse también Breyten Breytenbach, *True Confessions of an Albino Terrorist*, Farrar, Strauss, Giroux, Nueva York, 1985, p. 157, citada de aquí en adelante como TC (hay trad. cast.: *Las confesiones verdaderas de un terrorista albino* [trad. de Jordi Fibla], Versal, Barcelona, 1986), y Breyten Breytenbach, *Boek: Deel een* («Libro: primera parte»), Taurus, Johannesburgo, 1987, donde el autor dice que ‘*n Seisoen in die paradys* fue «castrada con tijeras de podar ... en aras de la decencia y la seguridad» (p. 94).

10. «Just Because» («Porque sí»), SP, pp. 253-255.

11. Mijaíl Bajtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (ed. y trad. de Caryl Emerson), Manchester University Press, Manchester, 1984, pp. 197, 195 y 202 (hay trad. cast.: Mijaíl M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski* [trad. de Tatiana Bubnova], Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004).

12. El ideal de «discurso de autor directo, no refractado e incondicional» al cual se refiere Bajtin parece subyacer tras la explicación de Sheila Roberts del modo en que la censura carcelaria afectó a Breytenbach: «Su poderoso impulso de dejar constancia de la compleja verdad existencial de sus experiencias en la cárcel resultó modificado, y tal vez distorsionado, por su deseo de confundir a esos primeros lectores policiales y a la censura con que amenazaban». «Breyten Breytenbach's Prison Literature» (*Centennial Review*, 30 [1986], p. 309).

13. *Eklips* («Eclipse», 1983), («Yk») (1983), *Buffalo Bill* (1984) y *Lewendood* («Muerte en vida» o «Vida y muerte», 1985), todos publicados por Taurus de Johannesburgo. *Yk* significa «dar el visto bueno», pero también hay un juego con *ek* («yo») y el inglés *ache* («dolor»). Véase la explicación de Breytenbach sobre el origen de los volúmenes en *Boek: Deel een*, p. 98.

14. Por ejemplo, un poema sin título de *Lewendood* —una canción de cuna de dos estrofas bastante incoherente—, aparece en la traducción de *Judas Eye* en lo que hay que concluir que era la forma originalmente deseada: con una tercera estrofa en la cual se añade una letanía de campamentos de reasentamiento y de núcleos rurales arrasados de Sudáfrica («nombres encapuchados de noche / que todavía no se me permite decir») a las letanías de ciudades saqueadas y campos de exterminio de las estrofas anteriores (*Lewendood*, p. 42, y *Judas Eye*, Faber, Londres, 1988, p. 72).

15. «Lugar de refugio», en *Eklips*, pp. 3-4, es un ejemplo extremo de ello: el otro-enemigo es demonizado o bestializado, su forma de hablar se convierte en «un balbuceo idiota» y no es posible ninguna conversación con él.

16. *Lewendood*, pp. 143-144.

17. *Buffalo Bill*, p. 115.

18. «Un verso-espejo», *Buffalo Bill*, pp. 41-42, que juega con *vars/vers*, «fresco/verso». Una revisión del poema en inglés, obra del propio Breytenbach, aparece como «Mirror-Fresh Reflection» («Reflejo recién salido del espejo») en *Judas Eye*, pp. 40-41.

19. Sobre la génesis de *Mouiroir* y *Las confesiones verdaderas*, véase Susanna Egan, «Breytenbach's *Mouiroir*: The Novel as Autobiography», *Journal of Narrative Technique*, 18, n.º 2 (1988), pp. 89-90.

20. *TC*, pp. 13-14, 17 y 56; véase también *Boek: Deel een*, pp. III-IV.

21. Simone Weil, *Gravity and Grace* (ed. de G. Thibon), Routledge, Londres, 1952, p. 65 (hay trad. cast.: *La gravedad y la gracia* [trad. de Carlos Ortega], Trotta, Madrid, 1994).

22. Breyten Breytenbach, «Pretext», en *End Papers*, Faber, Londres, 1986, pp. 33-34.

23. Breyten Breytenbach, *Mouiroir*, Farrar, Strauss, Giroux, Nueva York, 1985. Esta obra fue escrita en gran parte en la cárcel.

24. *TC*, p. 339. Puede encontrarse una explicación hostil del comportamiento de Breytenbach en el juicio en Martin Garbus, *Traitors and Heroes: A Lawyer's Memoir*, Athenaeum, Nueva York, 1987. «Breytenbach se dejó llevar por el pánico y en el primer juicio se declaró culpable de las acusaciones de terrorismo ... El fiscal y el primer ministro Vorster le dieron permiso para pedir disculpas, y ambos aprobaron todas y cada una de las palabras de su declaración antes de que la leyera ante el tribunal» (p. 65). Garbus explica la dura sentencia impuesta a Breytenbach como una respuesta

indignada del juez al trato que dedujo que se había alcanzado entre la policía de seguridad, la acusación y la defensa. «Años después, cuando unos periodistas trataron de examinar los archivos del tribunal para entender el caso, descubrieron que todos los documentos relacionados con el mismo habían desaparecido» (p. 21). Garbus no da ninguna idea de quién pudo ser responsable de la desaparición del expediente. Vale la pena señalar que, en una carta desde la cárcel leída en su segundo juicio (1977), Breytenbach también ofreció sus servicios a la policía de seguridad. No está claro por qué tuvo que hacerlo.

25. Las citas son de «Berlin» y «Keep Clear of the Mad» («Manténganse alejados del loco»), en *End Papers*, pp. 111, 133-134 y 109.

26. Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, Free Press, Glencoe, 1952, p. 36 (hay trad. cast. en *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política* [ed. de Antonio Lastra], Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996).

* Acción de limpieza o purificación, purga (en alemán en el original). (*N. del T.*)

* Literalmente, «guardián de las costumbres». El término se emplea en el derecho británico. (*N. del T.*)

* **Mayoría Moral:** organización cristiana estadounidense de carácter ultraconservador. (*N. del T.*)

* *Cherlish speche*: «habla popular o rústica»; *queynte*: «coño»; *sely thinge*: «cosita»; *swyving*: «cópula». (*N. del T.*)

* El término *Umsicht* incluye tanto la connotación de circunspección propiamente dicha como la de «mirar alrededor». (*N. del T.*)

* La versión castellana del *Moriae encomium* o *Stultitiae Laus* de Erasmo que se ha utilizado como referencia en la traducción del presente capítulo es el reciente y riguroso trabajo de Tomás Fanego López, *Elogio de la estupidez*, Akal, Madrid, 2004. El título del mismo, que discrepa del habitual *Elogio de la locura* y puede por ello causar extrañeza, es en realidad mucho más fiel al original latino; de hecho, algunas ediciones de otras traducciones incorporan, en el mismo sentido, el subtítulo *Encomio de la estulticia*. (N. del T.)

* El original especifica que el término utilizado por Cronjé equivale al inglés *asiatics*, que, a diferencia de *asians*, tiene con frecuencia connotaciones peyorativas. (N. del T.)

* *Meid*: en afrikaans, término despectivo que designa a una criada negra o mestiza. (*N. del T.*)

* Robben Island es una isla de Table Bay, frente a Ciudad del Cabo, que durante buena parte del siglo XIX y las primeras décadas del XX fue utilizada como colonia de leprosos, y posteriormente como lugar de reclusión de presos políticos. (*N. del T.*)

* *Baasskap* es un término afrikaans, muy utilizado por los ideólogos y el régimen del apartheid, que cabe traducir literalmente por «jefatura» pero en realidad refleja la idea de dominación o supremacía blanca. (*N. del T.*)

* Los términos ingleses *I* («yo») y *eye* («ojo») tienen la misma pronunciación; el otro juego de palabras se basa en la similitud entre *mister I* («señor Yo») y *mistery* («misterio»). (*N. del T.*)

El sudafricano **J. M. Coetzee** nacido en 1940, es uno de los escritores fundamentales de finales del siglo xx. Ganador del prestigioso Premio Booker en 1983 por *Vida y época de Michael K*, el libro que le valió fama internacional, repitió galardón en 1999 con *Desgracia*. Su obra, considerada como un requisitorio contra el poder y la opresión, fue reconocida con el Premio Nobel de Literatura en 2003. Su anterior libro de ensayos, *Costas extrañas*, apareció en Debate en 2005, mientras que Mondadori ha publicado casi todas sus novelas, entre las que cabe destacar *Desgracia* (2001), *Infancia* (2001), *Juventud* (2002), *El maestro de Petersburgo* (2001), *La edad de hierro* (2002), *Esperando a los bárbaros* (2002), *Elizabeth Costello* (2004) y *Hombre lento* (2006).

Título original: *Giving Offense: Essays on Censorship*

Edición en formato digital: junio de 2014

© 1996, J. M. Coetzee

© 1996, University of Chicago

© 2014, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2007, Ricard Martínez i Muntada, por la traducción

Fotografía de la cubierta: © Edwina Pickles / Fairfaxphotos

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9992-462-5

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.megustaleer.com