

El amor según Sacher-Masoch

Adrián Cangi¹

SÍNTESIS

Los avatares del amor en Sacher-Masoch atravesaron el desencanto, el malentendido y los poderes del artificio, para producir un movimiento del deseo. El fetiche funcionó, en el movimiento de esta obra, como una promesa ideal que proponía una fuga del deseo, y que sin embargo, no escapa a una determinación de época, para quedar anclado en un plano fijo y coagulado. Sacher-Masoch se dispone más allá de cualquier administración del género para fijar una identidad.

Si bien su literatura resulta anterior a la teorización de género, las figuras que recrea –de la mujer sármata a la criatura andrógina– importan por la magia excedentaria del revestimiento o por el efecto de envolvente que portan. El problema de la obra de Sacher-Masoch supone nuevas síntesis entre naturaleza y artificio, entre carne y membrana inorgánica, entre performance y hábito. Una paradoja que no estaba allí toma la escena: feminiza y suaviza el aparecer, al mismo tiempo que rigidiza y apela a la crueldad del goce. En esta obra domina el sex appeal de lo inorgánico que se agrega como fetiche al cuerpo para inmortalizarlo como espectro, para hacerlo vibrar como membrana artificial.

ABSTRACT

The vicissitudes of love in Sacher-Masoch crossed the disappointment, misunderstanding and the powers of artifice, to produce a movement of desire. The fetish worked, in the movement of this work, as an ideal promise proposing a flight of desire, and yet available to a determination of time, to be anchored in a fixed plane and coagulated. Sacher-Masoch is available beyond any administration of gender to establish identity.

While his literature is previous to the theorization of gender, the figures he recreates –the Sarmatian woman, the androgynous creature– matter because of the excess of magic of the lining or for the surrounding effect they bear. The problem in Sacher-Masoch's work involves new synthesis between nature and artifice, between flesh and inorganic membrane, between performance and habit. A paradox that was not there takes over the scene: makes feminine and softens the appearance, while stiffens and appeals to the cruelty of enjoyment. In this work dominates the sex appeal of the inorganic that is added to the body as a fetish to immortalize it as a spectrum, to make it vibrate as artificial membrane.

Palabras clave: Fetiche - simulacro - performance - sex appeal de lo inorgánico - andrógino.

Keywords: Fetish - simulation - performance - sex appeal of the inorganic - androgynous.

“Cuando el diablo te tiene por un pelo, te tiene todo entero”, escribe Aurore Rümelin –conocida por el pseudónimo literario de Wanda– en sus memorias tituladas *Confesión de mi vida* (1972)², cuando narra el haber cedido por amor a Sacher-Masoch en sus caprichos. La obra de Leopold Sacher-Masoch, altamente valorada en su tiempo, está agrupada en el ciclo *El legado de Caín*, en el que se incluyen, entre otras novelas, *La Venus de las pieles*, *La mujer divorciada*, *La madre de Dios*, *La pescadora de almas*, *El amor de Platón*, *Don Juan de Kolomea*. Entre 1870, fecha en la que abandona la docencia como profesor de Historia General para dedicarse a la literatura, y 1895, fecha de su muerte, Sacher-Masoch desplegó una escritura en la que se mezclan contenidos histórico-políticos con acervos folklórico-eróticos. Seis temas atraviesan *El legado de Caín*: el amor, la propiedad, el dinero, el Estado, la guerra y la muerte. Sólo las dos primeras partes fueron terminadas, aunque los otros temas están ya presentes en ellas.

1. Confesión de mi vida

El diferendo

A los 26 años Aurore conoce a la hija de un rabino muy popular, la señora Frischauer quien la introduce en *El legado de Caín* de Sacher-Masoch. Éste, había alcanzado el reconocimiento pasados sus 30 años mientras que su vida privada se elevaba al rango de mito. Las aventuras amorosas y la fascinación que despertaba en las damas eran tan suculentas como los chismes literarios y teatrales que suscitaban sus obras. El relato popular le endilgaba haber conseguido a las más distinguidas, hermosas e interesantes señoritas sin lograr con ninguna un afecto duradero. La señora Frischauer comenta a Aurore, por confesiones que provenían de su hijo Bertoldo, amigo y confidente de Sacher-Masoch, que Leopold no era hombre para el matrimonio porque resultaba demasiado voluble para ello.

El diferendo entre ambas sobre la vida de Leopold comenzó como una disputa literaria. Aurore resultaba partidaria de la obra *Cuento azul de la felicidad* y encontraba natural que el destino de Leopold, fatigado por relaciones desgastantes, se proyectara hacia la felicidad del hogar. Por su parte, la señora Frischauer

sólo imaginaba la felicidad de Sacher-Masoch más cercana a su novela consagratoria *La Venus de las pieles*. Con risa sardónica la señora Frischauer enuncia en la intimidad de Aurore, que Leopold “necesitaba a una mujer que lo tenga bajo el yugo, que lo encadene como a un perro y que le de puntapiés cuando se permita gruñir”. La joven Aurore, sin embargo, estaba persuadida de la pureza que, por distintas narraciones, le llegaban sobre las acciones de Leopold, y vivía convencida de que las personas que se apartan de lo común solo actúan movidas por motivos elevados. La señora Frischauer intenta probar a la joven dama que las novelas eran la fiel historia de las relaciones de Sacher-Masoch en la vida práctica. Aurore, sin embargo, considera que los espíritus de este tipo solo proceden altiva y rectamente.

La apuesta

La señora Frischauer lanza el desafío: “¿Quiere que le apueste algo: a que la mujer más malvada, la más censurable sería la más amada por él?”. “Nada más fácil, me dijo –confiesa Aurore–: iba a proponerle a Sacher-Masoch, bajo un nombre supuesto entablar correspondencia y yo leería todas las cartas que se intercambiaran”.

La primera misiva de Leopold no se demoró en llegar con la convicción de que la autora de la carta exageraba las cosas de las que era capaz. “Las mujeres –afirmaba Leopold– son tan débiles en el bien como en el mal”. Y una mujer débil no constituía su ideal. Temiendo sumar una nueva decepción a la larga lista en su haber prefería no dejarse seducir por la corresponsal.

La señora Frischauer se manifiesta a Aurore con la sonrisa de la que se sabe triunfante y en su primera respuesta se agudiza como la corresponsal más viciosa, cruel y fría del mundo. Este gesto le valió una contestación apasionada que revelaba a Leopold postrado a sus pies, suplicándole “que cubriera a su esclavo de cadenas”. La carta lo había enajenado de voluptuosidad y esperaba con dolorosa impaciencia, “la hora en que le concediera besar la huella de sus pasos. Terminaba diciendo que estaba convencido de que una mujer tan demoníaca poseía magníficas pieles que debían sentarle maravillosamente”.

El intercambio de la correspondencia acelera a la corresponsal a encontrarse con Leopold. La señora Frischauer aprovecha,

con sutil inteligencia de pueblo, los bailes de disfraz para salir del paso y envuelta en un traje dominó, a la manera de Arlequín, pasea sus formas robustas, que tanto cegaban de pasión a Sacher-Masoch. Un giro inesperado desencadena un golpe terrible a la inteligencia de la señora Frischauer al ser descubierta por su hijo, quien percibe en compañía de Leopold que la letra de las cartas es la de su madre. La aventura de la correspondencia llega a su fin, pero en un manotazo de ahogado de quien quiere salirse con la suya, un poco por temor, un poco por voluntad de vencer el desafío, encarga a Aurore que se encuentre con Leopold para recuperar el epistolario. Una misiva sirvió para que Sacher-Masoch se mostrara dispuesto a devolverle las cartas, siempre y cuando fuera “la amiga” en persona. El azar jugaba su tirada de dados en las cosas del amor.

La primera impresión

Aurore resultó doblemente afectada por la profunda y oscura mirada y por el lenguaje de maravillosa pureza de Leopold. Corría el año de 1873.

Leopold respondió al pedido de la señora Frischauer, haciéndose presente en la escena para encontrarse con la firmante de la primera misiva: Wanda de Danaïew. Cara a cara, contestó al inquisitivo requerimiento de Aurore sobre su concepto personal del amor. Mientras intentaba penetrar el espeso velo que cubría el rostro de la muchacha, con voz temblorosa dijo, que había para él un “doble ideal de mujer, uno bueno y otro malo, que luchaban en su espíritu”. Afirmó que se inclinaba por el primero, mientras estuvo bajo la influencia de su madre, que era para él del tipo de mujer más elevado y noble. Luego, descubrió que la educación moderna estaba ritmada por la tiranía de las conveniencias y de las estrategias que inducían a las mujeres al mal. “La mujer, no era más que una criatura de lo que hubiera podido ser de no violentarse su normal desarrollo”. El cálculo y la falta de temperamento hacían de tales vidas la deformación mental y la hipocresía. “La mala mujer tenía, por el contrario, la sinceridad de su brutalidad, su egoísmo y sus instintos perversos”. “Había muchas mujeres de índole malvada y prefería sentirse destruido por un bello demonio a hastiarse toda una vida y a malograr su carácter junto a una mujer pretendidamente virtuosa. La vida

sólo tenía el valor que se le daba. Apreciaba más una hora de embriagadora voluptuosidad que un siglo entero de existencia hueca". Un mundo de palabras precisas hilvanadas con firmeza y limpieza de ideas recortaban el rostro pálido de facciones agudas, casi deformadas por la pasión. Aurore recuerda que "el rostro que se volvía hacia mí bajo la cruda luz de gas no era ni el de un enamorado ni el de un bromista; era como él decía, el de un hombre que se siente en peligro de muerte y busca desesperadamente una tabla de salvación". Sin embargo, el juego de las elecciones destila la estrategia a favor de un teatro de la voluptuosidad. Teatro, donde el gesto desesperado es, en su exceso, del orden de la comedia.

De la correspondencia al encuentro definitivo

Las cartas de Sacher-Masoch a Aurore se hicieron largas e íntimas, y parecían decididas a hacerle saber que ella era su destino, donde creía haber encontrado un perdido ideal. La intimidad de un encuentro privado tuvo lugar en una amplia habitación llena de libros con un dejo desagradable de olor a gato y bañada por una luz incierta que teñía su rostro de una palidez enfermiza. Las efusiones del habla de Leopold no permitieron a Aurore separar, en ningún momento, la realidad de la literatura. La falta de medida confundía el amor espiritual, que buscaba la felicidad doméstica, con el espíritu de su madre, que aunque ausente, decía que lo acompañaba mientras hablaba. Una frase quedó flotando en la atmósfera de las casi dos horas del primer encuentro. Leopold dijo que "me amaba desde antes de conocerme, y que un amor como el suyo que se apoyaba en bases puramente espirituales, era la mejor garantía de una felicidad duradera". Entre el efluvio de las palabras de Leopold, Aurore dudaba de la posible constancia de tal amor, el que se presentaba lábil por el temperamento y multiplicado por la fantasía. En el teatro de la voluptuosidad, el ideal espiritual dirige los movimientos del cuerpo y las lógicas del intercambio.

Homenaje a la mujer como ideal de sometimiento

Aurore confiesa: "yo no dudaba de su amor ni de la grandeza del mismo, pero sí dudaba de que su corazón fuese sencillo".

Y agrega “me sentí fuertemente impresionada por toda la humildad y la súplica que trasuntaba su ser, que parecía decir: no soy nada, tú lo eres todo...Mírame, postrado ante ti, pisotéame y seré feliz con tal de que me toque tu pie”. Para Aurore, había en tal declaración un homenaje sin precedentes a la mujer, que proviniendo de un hombre de valor alcanzaba en ella la emoción y la fascinación. Se casa ese mismo año y adopta el nombre de Wanda de Sacher-Masoch.

Tal homenaje se radicaliza cuando Leopold reconoce, como necesario para su vida y su obra, depender totalmente de Aurore. Ella descubre por la experiencia que las mujeres de sus cuentos comenzaban a parecerse a su vida. Leopold la sorprende una jornada queriendo firmar un contrato de dominio en el que le cedería todos sus ingresos y su cuerpo: “¡Oye –me dijo– debes ponerte un abrigo de piel para escribir, para que yo experimente bien la sensación de que me dominas! (...) Guárdalo bien. Eres mi ama y yo tu esclavo. De ahora en adelante te llamaré únicamente ‘Ama’. Ordena y yo te obedeceré siempre”.

La escena se desarrolla mientras la crítica literaria francesa afirma que su obra ha saturado al personaje femenino sostenido en el “ideal malvado”. Aurore lo llama a considerar el abandono de la mujer de demoníaca belleza en su literatura y Leopold aprovecha la ocasión para implicarla en su proceso de escritura. “Para mí constituye una voluptuosidad ser maltratado por mi mujer. Pues bien, maltrátame, y te prometo por lo más sagrado, te doy mi palabra de honor, que de ahora en adelante no habrá ninguna mujer cruel en mis libros. (...) Desde entonces –comenta Aurore– no pasó un día sin que azotara a mi marido, sin que le probara mi parte del contrato. Al principio mi repugnancia fue feroz; pero poco a poco me fui habituando a ello, aunque siempre lo hice a disgusto y obligada por la necesidad. Al ver que yo me sometí a sus deseos, se ingenió para hacerlo lo más doloroso posible. Se hizo fabricar látigos de acuerdo con indicaciones especiales suyas, entre ellos un *knut* de seis correas armadas con agudos clavos”. Aquello que Leopold incorporó a sus prácticas domésticas desapareció por momentos de la experimentación de la escritura. Ya no hubo pieles, ni látigos, ni crueldad en sus libros, aunque sí incorporó una profunda articulación del suspenso que prometía su aparición. En el teatro de las prácticas voluptuosas el ideal del intercambio adquiere la forma de la ley

contractual, que prevé un modo del comportamiento en el dominio de la jurisprudencia. En el teatro cómico, la jurisprudencia es el nombre del contrato singular, que a un mismo tiempo reclama la ley y la vacía de su generalidad.

La percepción de Staudenheim

Staudenheim es amigo de la pareja y devoto admirador de Aurore. Tal condición seduce a Sacher-Masoch. Ve en él al *Don Juan de Kolomea*, y no cesa de insistirle a su mujer que se acueste con éste. La mirada aguda del visitante resulta crítica de las manías de vestuario con las que Leopold obliga a vestirse a Aurore. Falda verde espinaca, chaqueta de tela roja con reverso de terciopelo negro, gorro de dragón de terciopelo negro adornado con armiño. Desde todo punto de vista, Staudenheim considera tal vestuario ideal para un equilibrista de circo. La observación molesta a Leopold, quien por su parte, la soporta movido por el deseo de entregar su mujer al visitante, como si actuara en el dominio de las leyes de la hospitalidad aristocrática. Dirigiéndose el huésped a Aurore, pregunta: “¿Por qué se deja disfrazar así?” Ella responde: “Porque eso le causa placer”. Retomando la palabra, Staudenheim dice: “¿Sabe qué es lo que más admiro de usted? Lo que más admiro es que sea tan excelente camarada de su marido. Creo que en eso estriba el secreto de toda unión feliz. ¡Cómo se presta usted de tan buen grado a todas sus manías...! ¡Ninguna otra mujer lo haría...! ¡No, ninguna! Así lo retendrá usted siempre... ¡Lo curioso es que él la llame ‘Ama’ y usted a él ‘Esclavo’...!”.

De la adoración a la indiferencia hay un fino límite. Leopold busca violentar la naturaleza de Aurore imaginando entregarla al “Griego”, así llama al amante de los amantes, concentrado en el personaje homónimo de *La Venus de las pieles*. Secretamente, busca una entrega de su mujer a un lector de su obra para que reproduzca el plan ideal de la voluptuosidad de la escritura. Ese límite incierto entre obra y vida, transforma a Leopold en maestro de escena y titiritero de almas. Allí encuentra el orgullo secreto de ser reconocido en su plan ideal. Desarrolla, en el movimiento colectivo de la escena, su yo expresivo. En la singularidad de las prácticas voluptuosas del teatro ideal el maestro de escena compone las estrategias del yo.

Aurore reconoce que ese extraño amor la conmueve pero no logra entenderlo. Sólo se da cuenta de lo que experimenta a través del deseo que despierta en la Señora X, y ve a través de tal deseo su metamorfosis. “No puedo resistirme –me dijo con voz sorda y temblorosa–; sus hermosos hombros blancos, el vestido blanco... todo tan blanco y delicado...tan bella como la reina de las nieves de los cuentos... y tan fría como ella”. Leopold había alcanzado a modelar a fuerza de exigencias, contratos, manipulaciones, excesivas atenciones, el cuerpo de Aurore, con la cualidad voluptuosa de un paisaje invernal y con la fuerza autónoma de la mujer sármata (Deleuze, 2001)³. Pregunta Sacher-Masoch en el corazón del diálogo entre dos hombres en *Don Juan de Kolomea* “¿Qué es lo que hace a nuestro pueblo tan melancólico? La estepa. Se derrama como el mar y se ondula con el viento también como la superficie del agua. El cielo la invade, como con el mar, y ella rodea a los hombres, callada como el espacio infinito y extraña como la naturaleza. Él quisiera poder hablarle y que ella le respondiera. Como un grito de dolor parece desprenderse de su pecho una melodía, pero muere en su garganta como un suspiro. Es un sentimiento insoportable el que embarga al ser humano cuando piensa en la naturaleza. ¿No pertenecemos a ella? ¿Acaso no ha sido ella la que nos ha creado? ¿O fue ella la que ha hecho al hombre ponerse de rodillas? ¿Y le ha negado su amparo? ¿Y lo ha arrojado de su seno? Ella no responde. Solamente de su ruina crece un árbol y en sus ramas pían los gorriones. ¿Será esta su respuesta?”. Leopold homologa a la mujer sármata al paisaje de la estepa, sus modos a una oda a la naturaleza. En el amor, el consejo de Don Juan, es el de aprender de esa madre terrible, el placer del dolor que produce.

El intervalo del matrimonio, los hijos, el padecimiento y la muerte de lo más amado no detienen en Leopold ni la escritura ni el fantasma que ha creado. El ideal cruel se dice, como en el *Don Juan de Kolomea* (2007): “¡Ordena y yo te obedeceré siempre!”. También se construye como: “¡Hazle la corte a mi mujer ante mí!” o “¡Entrégate mujer a otro hombre en sacrificio!”. Todas formas de un mismo proyecto amoroso que culmina en la idea: “Luego, ¡ven, y serás recibida con los brazos abiertos, tu marido se consume de deseos de volverte a ver!”.

Lo que Leopold desea no es ni una ramera ni una libertina sino un ideal sacrificial. Dice a través de la confesión de Wanda: “Es algo maravilloso encontrar en la propia mujer, honesta y valiente, voluptuosidades que generalmente hay que ir a buscar entre las libertinas, o hasta entre las rameras. ¡Verás cuánto te amaré cuando me hayas dado esto y cuánto te lo agradeceré!”. Si el fantasma se llama el “Griego”, personaje deseado por su virilidad y fijación electrizante, la puesta en escena requiere que la propia mujer se entregue a él disfrazada. La homologación sacrificial se alcanza en el paisaje gélido, a través del cual se piensan las pasiones humanas como derivadas de la naturaleza. Entre la audacia y la expectativa, el intervalo es tan bello como lo es el reino de las nieves y tan frío como el ideal de mujer esperado.

Wanda afirma que Leopold declara abiertamente que espera revivir con ella, en el corazón del matrimonio y como antídoto contra éste, *La Venus de las Pielas*, de una manera más deliciosa que la de la propia expresión literaria. De qué modo espera realizar tal empresa. El suspenso lo es todo en los modos del amor. Supone para Sacher-Masoch una válvula de escape entre la imaginación incesante y los sombríos caminos enlodados. Leopold solo se embriaga en el sufrimiento “¡Cuánto más sufro por ti, más feliz soy!”. ¡Cuánto más anomalía más literatura! Para Sacher-Masoch la anormalidad o el error son una vía de acceso a la expresión, un camino por los senderos de la curiosidad, una forma de realizar el fantasma (Klossowski, 1989)⁴. La trama doméstica parece arrojar un color a la literatura; la literatura insiste en ser actuada. Al borde de temperaturas de un frío insostenible se forja el suspenso y sacrificio glacial de los cuerpos.

Un paisaje del alma

Leopold elabora un lenguaje propio del alma esclava que radicaliza una sexualidad indefinida y un movimiento exaltado hacia la experiencia mística. La inclinación que atrapa su espíritu hunde sus raíces en leyendas de santos y mártires, desde las cuales extraerá la intensidad de su heroína: la mujer sármata, vestida en pieles y productora de actos pérfidos. La afinidad electiva de Sacher-Masoch oscila, como en los místicos, entre la crueldad y la voluptuosidad. Conforme a la tradición teológica, la carne sería un camino hacia el alma. El escritor redobla la apuesta de esta

tradición hasta desexualizar el amor impregnando de una carga libidinal la historia. Tal movimiento busca alcanzar una experimentación místico-idealista capaz de consagrarse hacia lo supracarnal. El desplazamiento de esta escritura escenifica el absoluto como sujeto encarnado. Se trata de la búsqueda de un cuerpo glorioso y sufriente. La rudeza es un camino del éxtasis y todo indica una filiación mística en los linajes del romanticismo, en una puesta en escena de una forma sensible de la Idea (Hegel, 1908)⁵. El gran problema de esta inclinación y afinidad es la puesta en suspensión del amor y la espacialización del afecto en un dominio gélido. Escena que repite la figura de una mujer que encarna a la Naturaleza en sus cualidades: glaciario, sentimental y cruel. Sacher-Masoch nos abisma en un compuesto de tradiciones en las que conviven huellas húngaras, judías, polacas, prusianas, galitzianas. Herencia arcaica que reúne deseos de un ideal paneslavo en la que la figura femenina, en su frialdad, fuerza a pensar al hombre. El ideal de la mujer sármata sólo se inscribe entre dos tipos de mujer occidental. Ni la mujer hermafrodita, ni la mujer sádica convencen al ideal del escritor, porque el sentimentalismo supra-sensual que anima el fantasma se materializa en heroínas pétreas o minerales. La mujer que lo obsesiona no emerge de vergeles dominada por el capricho orgiástico, tampoco de matrices agrícolas matriarcales en batalla con el hombre por la hegemonía de la tierra, sino de una fría alianza entre sentimentalismo y crueldad que castiga a la naturaleza grosera de un autoproclamado hombre patriarcal (Deleuze, 2001, 50). Las narraciones de Sacher-Masoch evocan el malentendido, el disfraz y el tercero incluido. Formas que indagan en las potencias de la paradoja. Un movimiento define sus preocupaciones: la ascensión hacia lo absoluto místico-idealista resulta atravesada por momentos de decepción y malentendido en la determinación de los encuentros. El amor que aspira al absoluto busca fundirse en lo inorgánico. La potencia de la escritura de Sacher-Masoch combina restos de novela rosa que conviven con matrices de novela negra, como parte del folklore eslavo, llevando la intensidad buscada hacia una beatitud asexual (Deleuze, 2005)⁶.

El núcleo del masoquismo

El núcleo del masoquismo se configura en un darse como cosa de modo absoluto mediante un contrato teatral fuera del cual no

hay experiencia posible. Una de las partes asume el rol activo y cerebral, en general el ciervo y la otra, el rol pasivo y ejecutante, en general la señora. En este teatro se anuncia una astucia porque se anticipa aquello que se teme y se pretende neutralizar. Se teme el desgaste del goce y la traición, y para evitarlo se monta un teatro programado y cómico. Sin embargo, el sufrimiento físico y la humillación psíquica, como conciencia intelectual, hacen del masoquismo una amalgama de solicitaciones corpóreas y filosóficas que tienden a superar el acto sexual vital, para volverlo una experiencia del fantasma, que pretende durar indefinidamente.

Dentro de la obra de Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles* lleva al paroxismo la firma del contrato con la mujer amada, abriendo los juegos de los disfraces y fetiches, como mediación y fin al mismo tiempo, de unos gustos eróticos donde los castigos, las humillaciones y los intensos dolores físicos, son la cara de una escena más compleja en la intimidad: la de jugar al oso o al bandido, hacerse cazar o ser montado con montura de pieles por la amada *dominatrix*. *El amor de Platón* resulta una pieza singular porque iguala, por momentos, las relaciones entre los participantes y conduce el relato hacia un mundo artificial en el que los cuerpos se transforman en cosas que sienten (Perniola, 1998)⁷ en el dominio de una sexualidad neutra. Este profesor de historia del poblado de Graz, amante de Pushkin, Lermotov y Goethe publica *La mujer divorciada* y al mismo tiempo *La Venus de las pieles*, reverso expresivo de una biografía de aventuras sexuales singulares. Los senderos amorosos con Anna von Kottowitz inspiran *La mujer divorciada*, y con Fanny von Pistor *La Venus de las pieles*. Como hemos visto, Aurore Rümelin se dirige a Sacher-Masoch en condiciones epistolares ambiguas.

Una de las novelas centrales que evoca el procedimiento literario de Sacher-Masoch es *El amor de Platón* (2004) donde el problema del amor excede al de la propiedad porque el contrato brilla por su ausencia. En esta *nouvelle* la suerte de Sacher-Masoch es la decepción como si descubriese que el disfraz también puede acarrear malentendidos. El fondo secreto vital de esta novela, narrado por Wanda en *Confesión de mi vida*, es la aventura cortesana entre el autor y Luis II de Baviera. El núcleo de *El amor de Platón* no sólo es la pasión erótica como en *La Venus de las pieles*, sino un amor que cuestiona su modo de aparecer, los límites de la corporalidad y la elección del deseo.

Sacher-Masoch fue patologizado por Richar von Krafft-Ebing, quien en *Psychopatia sexualis* no lee los logros literarios en la obra del autor y su creación de figuras conceptuales, sino un caso clínico al que juzga y condena. Toda forma de crueldad y frialdad en Sacher-Masoch, estaría ligada a la imagen de la madre en la que Caín –como sostiene Deleuze en *Presentación a Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*– descubre su propio destino. “Y el frío de esta madre severa –siempre presente en la obra– es, en rigor, una suerte de transmutación de la crueldad de la que surgirá el hombre nuevo” (Deleuze, 2001, 50)⁸.

2. El amor de Platón

El amor de Platón está animado por la correspondencia entre el conde Henryk y su madre. Correspondencia de la que la madre opera como fondo y como ausencia, pero que sin embargo esconde una respuesta que despliega las potencialidades del fantasma y el arte del suspenso. De este modo el flujo epistolar sexualiza y desexualiza a la vez el relato, volviendo como único germen de la historia el problema kierkegaardiano (Kierkegaard, 2006)⁹ de la elección.

El conde Henryk afirma tras la lectura de *El banquete* de Platón, un cuestionamiento entre la idealidad espiritual y la materialidad corporal del amor. Expone de forma tan binaria el contraste que durante una fiesta palaciega la condesa rusa Nadiezhda, mujer de belleza incomparable, que seduce al joven percibiendo su rechazo, le lanza un desafío para provocarlo en la existencia de un amor puramente espiritual. A partir de aquí el juego de suspensos y máscaras trama el relato y es en la trama de la correspondencia a la madre en la que leeremos la puesta en escena, donde cuerpos y vestuarios cumplirán todos los dobleces y tensiones simbólicos esperables en la literatura del s. XIX.

Henryk, como todo cortesano de la época oriental bielorrusa, se alista para formarse en la oficialidad de herencia prusiana donde reina una masculinidad sin fisuras. Desde este contexto, la correspondencia habla de la salud del cuerpo, de las lecturas del alma y de los encuentros públicos. Toda una economía de la construcción de sí, tramada por el saber aristocrático, se imprime

en la carta del 7 de diciembre, cuando Henryk dice: “una mujer bella es como una obra de arte, por ejemplo, una pintura, que no está permitido rozar con los dedos, a la que ni siquiera es posible acercarse demasiado, si no se quiere hacer desaparecer la magia”. Lejos del latinismo irreverente de Tertuliano evocado por Klossowski que dice: “cuanto más cuerpo más alma”, la magia de la belleza es para el joven un fulgor intocable.

En la misiva del 11 de diciembre, describe con ironía que la escena pública ostenta una cultura de clase burguesa pero en el fondo sus participantes son sólo “semisalvajes”. Dice asistiendo al teatro: “noto allí mucho adorno exterior pero poca comprensión por el arte del dramaturgo”. La escena pública es vista por el joven como un *theatrum mundi*, solo movido por el “coquetear frívolo”. La frivolidad que percibe Henryk se desliza entre lo útil y lo fútil. Es la tierra resbalosa de los significantes vacantes, sin necesidad, sin objeto, de los que no se puede decir nada sin entrar en el juego de las simulaciones (Derrida, 1990). Sacher-Masoch hace del joven cortesano un ilustrado a la manera de Condillac y de la frivolidad, una forma que vale más por su virtualidad que por su objeto actual. Todos los comentarios del joven acerca de la frivolidad son réplica de una frase de su madre que le recomienda que disfrute de la vida y de la mundaneidad.

El 17 de diciembre emerge el problema. Dice el joven a su madre: “me preguntas por qué le tengo miedo al amor. Le tengo miedo porque temo a la mujer. Veo en la mujer algo hostil, se presenta ante mis ojos como un ser completamente sensual y extraño, así como la naturaleza inanimada. Ambas me atraen y me repelen al mismo tiempo del modo más ominoso”. En esta carta Henryk describe a su madre un pensamiento reinante en la segunda mitad del s. XIX, que considera el espíritu de la especie bajo el imperativo de Schopenhauer en *Metafísica del amor sexual*: “la voluntad del individuo aparece elevada a una potencia mayor como voluntad de la especie” (Schopenhauer, 1975), y para el joven la mujer encierra este secreto, usa las tretas del amor para cumplir su único objetivo “impulsional”: el de crear nuevas criaturas. Por ello afirma: “sus labios son como las olas del mar, ellos atraen, acarician y adormecen... y el fin es la exterminación”. El amor es visto como una máquina de seducción femenina destinada a engendrar que no trasciende el imperativo de la especie. Cumpliendo aquel objetivo, el amor es la determinación que impulsa el instinto.

En la carta del 24 de diciembre, tras enterarse de una jugada de su padre para que conozca a la condesa Adéle, insiste: “¡nunca he de amar a una mujer!”. Sin embargo, el 29 de diciembre, un hecho lo ilumina y relata a su madre sus prácticas comentándole que lo consideran un *raro* o una “especie de ser fabuloso” por su comportamiento público, caballeresco aunque distanciado de las damas. El 31 de diciembre nace la pregunta por el amor y toda una racionalización de las prácticas públicas asumidas hasta aquí. Dice: “el amor no es nada que tenga que ver con la sensualidad” (...) “en el amor no existe nada casual” (...) “el amor no es una pasión efímera” (...) “el amor es para mí en esencia esa entrega espiritual a otra persona”. Henryk ve que los elementos sensibles obstaculizan este camino porque la sexualidad es una batalla, una “sed de placeres tristes y egoístas”. Y se pregunta: “¿existirá una mujer capaz de amor espiritual?”. Afirma que la nobleza del sentimiento se encuentra en “la amistad con otro varón”. El fondo filosófico al que apela es al pasaje de *El banquete*, cuando Sócrates enuncia el pensamiento de Platón: “La belleza del alma debe tenerse por más preciosa que la belleza del cuerpo”. De allí en adelante firmará las cartas a su madre como “Tu Platón”. Introduce en el relato el imperativo de la época que conduce a un único camino de la oficialidad: al plantear que la mujer prostituta es la vía de iniciación antes de la dama amada. Régimen binario al que responde con indiferencia por la perplejidad que causa en su espíritu las acciones ciegas del cuerpo. Sin embargo, es allí cuando encuentra la alternativa buscada, en la amistad de Schuster, un compañero de fuerza que lo comprende y con quien emprenderá la amistad deseada. Después de conocer a la condesa Nadiezhda, el joven vuelve a encerrarse en un ‘trabajo de sí’ (Foucault, 1994) a la manera antigua, templea el cuerpo e imprime en el alma la virtud y se entrega al otro en la conversación.

El 28 de enero, veinte días más tarde de la gran fiesta, se abre el teatro de máscaras y se despliegan los poderes del fetiche, cuando en la misiva se narra que es invitado a una cita en la que “no era un cuerpo el que lo esperaba sino una voz”. Cocteau supo señalarnos que el grano de voz es la última materialidad de un cuerpo, sin embargo, Henryk ve allí la pureza de la comunicación de las almas. Y dice pesaroso: “desgraciadamente no hemos llegado tan lejos como para anular completamente el soporte sensual” entre dos seres. El fantasma crece en la escena,

como un “espectro divino”, que podría repetir secretamente las palabras de Cazotte (2005) en *El diablo enamorado*: ¿Qué quieres? “¿bajo qué forma me presentaré para serte agradable?”. Quien invita secretamente juega al juego del deseo de Henryk y éste no enfrenta ni a uno ni a otro sexo, sino a una voz que los contiene en su musicalidad y misterio. El secreto del juego desborda las identidades. Se trata de la plena aparición de una potencia espiritual con materialidad sensual que promete lo indecible. La escena disloca la ley de los intercambios, abre una voluptuosidad bajo la imagen de la pureza de la voz. Henryk es prisionero de su propia búsqueda y queda atrapado en la fascinación de su deseo. Dice: “el alma también puede ver (...) y te estoy viendo con los ojos de mi alma”. Y la voz pregunta: “¿cómo me estás viendo?”. “Tu figura es dulce y esbelta; tu cabeza es noble, sin que sus proporciones sean regulares; tu cabello es abundante y rubio y tus ojos asaetean mi corazón con sus rayos azules a pesar de la oscuridad de la noche”. La voz posee una potencia infantil en su superficie aterciopelada. Henryk señala: “me persigue una voz”, e insiste en la carta del 10 de febrero: “mi cuerpo se mueve sin que mis ojos tengan poder de ver”. ¿Qué secreto anida tras la voz? ¿Qué esconde el adorado espectro? ¿Qué poderes porta para volver la experiencia de Henryk de una felicidad inigualable? El joven confiesa a su madre: “me siento transfigurado” (...) “transido”, aunque siente que también se está tornando un ser espectral. Y dice “(...) pienso que el diablo que ha tentado a San Antonio y a muchos otros bajo el disfraz de mujer, también ha venido a tentarme a mí bajo la máscara de varón” (...) “Anatol (la voz) no es un hombre, no es una mujer ¿es ambos a la vez?”¹⁰.

Algo glacial va dominando la escena y la suspensión toma al observador, bajo el aparecer de una figura tan irreal como extraterrena, para conducirse hacia el paisaje invernal. Es en la carta del 25 de marzo cuando Henryk narra un paseo por el paisaje invernal con Anatol. Siente sobre su conciencia la acción de la figura espectral ante el grito de alguien que se ahogaba en las aguas heladas. Anatol (la voz) se aleja del agua y el argumento de Sade toma su cuerpo: “si ese muchacho vive mas o menos años, sigue comiendo, emborrachándose y durmiendo, ¿a quién le importa? Esas existencias completamente animales surgen por millones cada segundo, y también es lícito que desaparezcan por millones. La naturaleza sabe por qué devora a sus propios hijos”. No

existe argumento literario alguno que sustente una pretendida unidad sadomasoquista, sólo podemos considerarla una injusta complementariedad histórica¹¹. El *dictum* de la naturaleza puede leerse en toda la obra de Sade, pero especialmente en *Sistema de la agresión*, cuando se dice “la Naturaleza es de una vez por todas la única que tira de los hilos de las marionetas humanas. Sabio es quien obedece ciegamente a sus leyes buenas o malas. El hombre no puede escapar al determinismo de la Naturaleza: la educación nunca logrará convertir el lobo en cordero” (Sade, 1979). Sin embargo, para Henryk éste es el principio del fin.

Sacher-Masoch aleja la figura de Henryk de la de Anatol en ese acto de proclamada crueldad y la acerca en la carta del 2 de mayo, cuando Anatol dice que la naturaleza de un bosque real puede parecerle más agradable que la de un bosque pintado aunque no se encuentra convencido. Esta anticipación de una defensa del artificio será continuada por Oscar Wilde (2000) en *La decadencia de la mentira*, cuando bajo la forma del diálogo entre Cyril y Vivian, el estilo se imponga a la naturaleza llevando la vida a la perfección de la forma. Si la verdad es cuestión de estilo, dirá Cyril: “la vida imita al arte”. La relación entre Henryk y Anatol va desplegando los efectos de una iniciación en lo ficticio hasta descubrir, el primero, que todo lo experimentado había sido “una trampa, una mascarada”, una traición, un juego con los sentimientos profundos de una amistad espiritual. La comedia cobra presencia cuando Anatol se revela como Nadiezhda, “la mujer hastiada –dice Henryk– que puede distraer su aburrimiento” fabricando un mundo de “aromas, luces y vestuarios”. Evaporado el espectro, Henryk sabe que no puede amar a una mujer ni siquiera si esta es capaz de desplegar la magia del fetiche y su poder de atracción. El joven no ve en ese acto montado por la condesa un principio de inteligencia con el poder de revelar que la magia del amor está en el artificio. Ve allí frivolidad, vileza y vanidad. Ve como cobra cuerpo un arte que se revela como seducción en las relaciones. En la última carta del 2 de junio dice: “todo tipo de poesía habita solamente en el varón, mientras que a la mujer le es innata la prosa”. Sólo la frialdad puede mantener a la sensualidad desbordante en su sitio, parece decirnos Sacher-Masoch, mientras su personaje Henryk elige la sincera amistad del varón.

Ésta no es más que una fábula de conversión en la que el deseo fue sometido a la ley del simulacro y su principio de

variabilidad, haciendo trastabillar durante gran parte del relato la fijación de la identidad. Aquello que nos interesa señalar en *El amor de Platón* es, tal vez, inverso a la desconfianza que Sacher-Masoch descubre en el poder del artificio. Vemos allí, a la luz de *La moneda viviente* de Pierre Klossowski (1998), la fabricación del fantasma. Nos interesa, mas allá de una marcada misoginia propia del s. XIX, o de la elección de la identidad en la conversión final del personaje amparado en la amistad masculina, toda la construcción realizada por la condesa Nadiezhda, quien no sólo desmonta la identidad haciendo pasar en su lugar las potencias del espectro o de la cosa que siente, sino que afecta la experiencia con la puesta en escena que produce. Esta fabricación puede arrastrar la frivolidad, pero también se diferencia de ésta creando la posibilidad indecible, donde reside el principio de variación o el casillero vacío de cualquier estructura. La figura que la condesa convoca es ajena a toda determinación sexual –no es ni hombre, ni mujer– y por ello se excluye de una mirada normalizadora. Pertenece a una lógica paradójica que instala en la lengua, en el cuerpo y en la escena la promesa de una atracción y la potencia de una variación¹².

El fabricante de simulacros puede ser considerado como un intermediario entre dos mundos heterogéneos. Por un lado, representa el valor intrínseco del simulacro fabricado según las normas institucionales que son las de la sublimación. Por otra parte, está al servicio de la valoración del fantasma según la obsesiva obligación de la perversión. Klossowski, señala pensando en Sade, que “la noción de valor y de precio están inscriptas en el fondo de la emoción voluptuosa y que nada es más contrario al goce que la gratuidad”. La condesa Nadiezhda, desea invertir el platonismo de Henryk, e inscribe en la emoción voluptuosa la conquista del alma por el cuerpo. Mientras que para Henryk, el intercambio con Anatol sólo es espiritual y allí reside la plenitud de su goce. Para la condesa, crear simulacro implica pervertir la valoración de Henryk. El término perversión sólo designa la fijación de la emoción voluptuosa en un estadio previo al acto de procreación. La condesa antes que procrear desea pervertir un valor, pero lo hace para acceder al cuerpo de Henryk. Aunque esta empresa fracase, la fuerza pulsional es la que forma la materia del fantasma y ocupa aquí el papel del objeto fabricado. La emoción de la condesa alcanza en esta fabricación una singularidad no

intercambiable. El fabricante de simulacros depende de la demanda de una clientela para fabricar objetos concernientes a la vida psíquica. Henryk demanda y la condesa acepta la demanda. Cuanto más requiere el fantasma al simulacro, más actúa y reacciona el simulacro sobre el fantasma. Nos detuvimos en esta escena porque el cuerpo fue traído a la misma, porque el espíritu no cesó de crear simulacros y porque el mundo simbólico expandió sus límites. La fabricación del fantasma siempre transgrede las normas existentes y presenta lo inexistente. Sin fabricación, sin artificio en el amor, el intercambio renovado de los cuerpos estaría truncado en la repetición de un círculo vicioso. Por ello, en el fetiche vemos el fondo de la creencia y el objeto que la sostiene en el despliegue del fantasma. Si trasladamos esta lógica a la reflexión de Freud en *Psicología de las masas* encontraremos que “una suma de individuos (...) pusieron un solo y mismo objeto en el lugar de su ideal del yo y, en consecuencia, se identificaron, en su yo, unos con otros”. Esto implica que existe un objeto-fetiche en el corazón mismo del vínculo social (Assoun, 1994). Cuando éste desaparece se abre la pulverización de la institución misma. *El amor de Platón* pone en escena el problema central de la filosofía y la antropología de la Ilustración, el de cómo enfrentar el poder de los objetos paradójicos rodeados de un aura de misterio.

3. Don Juan de Kolomea

Don Juan de Kolomea comienza con una arenga de Karamsín “¡el Amor es perecedero! En vano/ esperarás que el amor perdure/ Si eres fiel, se reirán de ti/ Si cambian los otros las modas, cambiarás tú. Pero a tu alrededor/ se alzarán la vulgar y celosa envidia./ Por ello huye de la celada del himeneo./ Nunca sueñes hacer tuya a una mujer./ Ama y engaña a todas/ para no ser tú el engañado”. Tal arenga conserva el espíritu de las luces, entre la autonomía y el cinismo. La composición de los afectos no parece ser el problema del s. XIX como la había sido el del s. XVII. Resuena la descripción irónica de *Jerarquía de cornudos* de Charles Fourier (1978) como fondo de las relaciones amorosas. Sacher-Masoch saca partido de éste estado del espíritu eslavo y

centroeuropeo, para retornar a una figura mítica en la interrogación amorosa: Don Juan.

Don Juan es la figura que le permite tramar el acervo dramático-folklórico de la Galitzia o pequeña Rusia con la tradición de otros pueblos europeos. Es la criatura de rasgos nobles recortada por la luz de luna. Luz que se inmiscuía con su blancura en el umbral de una monótona letanía que partía el alma. Don Juan es un *rictus* y un color que escapa a la melancolía. Sin embargo, ésta “se colaba por los intersticios junto con el moho, el claro de luna y el canto”. La figura que atraviesa el umbral de la melancolía portando una voz alegre y musical, impertinente y arrogante va acompañada de un halo negro y amarillo. Colores de la tradición conflictiva paneslava. La esbeltez y el porte penetran el espacio con el movimiento de la extrañeza y la resplandeciente belleza del rostro. Figura portadora de una hospitalidad, por momentos exagerada, para un medio curtido por las huellas de las penurias, las vergüenzas y los latigazos, que han dejado en los modos del comportamiento restos de tal expresión. En un clima hostil, Don Juan reina como espectro, más allá de la tensión ruso-polaca que teje los gestos en el decir y en el mostrarse de lo que no puede ser dicho. Un fondo de rencores y enemistades esconden con sus miradas la delicadeza de la figura. Sacher-Masoch lo describe así: “Era un hombre que podía caer muy bien al sexo femenino. No había nada en él que indicara esa fuerza bruta y esa pesadez de movimientos que en algunos pueblos puede pasar por virilidad. Por el contrario, era noble, esbelto y bello. Esto no lo privaba de poseer una flexibilidad que denotaba energía. De cada uno de sus poros brotaba justamente un poder indomable. Sus cabellos castaños peinados de modo sencillo, su barba corta y algo enortijada enmarcaban un rostro donde predominaba el tono marrón, pero todo estaba en él perfectamente formado”. (...) “Una llama inextinguible de bondad parecía salir de esa cara donde predominaban los colores oscuros, cuyas líneas permitían leer las marcas de una vida vivida con profundidad”. Confiesa que tal presencia es peligrosa para las mujeres y posee el poder de la seducción sobre el mundo de los varones.

Un intervalo de miradas cruza al narrador con la figura, entorno a una botella de *tokay* –dijo la figura, “con cierto humor en la voz– es el mejor sustituto de la sangre caliente de una mujer” (...) “beba conmigo el *tokay* y escuche mis aventuras amorosas”. Y

confiesa con poco pudor: “Sí, tengo suerte con las mujeres, entiéndame bien, una suerte descomunal”. El mujeriego avanza en el relato con un destino más extraño que el *Don Juan* de Lord Byron, el *Don Juan o el convidado de piedra* de Molière, el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla o *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, pero conservando una suerte de maquinación del primer hombre de ideas de la modernidad. ¿Cómo soportar una representación que muestra a los que miran que la escena no está donde ellos creen, sino donde ellos están por lo que son y lo que creen? ¿Cómo enfrentar la narración del número y el mecanismo que describe una maquinación imaginaria deudora del robot cartesiano, de la estatua de Condillac, de las candilejas del gran aficionado al sexo? El voluble príncipe que esconde la figura es un viajero tras un amor imposible. Como un diablo de tres cabezas, su conducta espera ser escuchada: como mujeriego, seduce; como hombre de ideas, discurre; como hombre de fortuna, difiere su deuda. El fondo de tal descripción va a dominar el espíritu de la comedia en el que los resbalamientos confunden la ofrenda con el deseo, el don con la demanda, la aceptación con la reciprocidad. Es decir, el virtuoso y el seductor se confunden, se funden en un fantoche ¿Hay algo en el *Don Juan de Kolomea* que exceda las aventuras del resto de los Don Juanes? (Serres, 1996). La criatura de Sacher-Masoch dirá: “no me interesa pintarme en una luz positiva, siendo como soy un seductor. Ser seductor puede basarse en un mecanismo erótico o en una pura vanidad. Si no supiera absolutamente nada sobre mis aventuras eróticas, yo sería el más feliz de los mortales. Y por eso yo se las cuento al primer llegado y todos se mueren de envidia. Sin embargo, hoy me han puesto en ridículo”.

Las tres conductas clásicas de Don Juan frente a las mujeres son: el discurso, la galantería frívola y el dinero. Siempre avanza ¡pagando con palabras, pagando con caricias! El espíritu de la comedia revela las mezclas del intercambio dramático: dar palabra por bien, dar amor por dinero, para burlar todo principio del don ¿Aquel principio que funciona en Molière insiste en Sacher-Masoch? A la triple dimensión enunciada, el *Don Juan de Kolomea* suma la conciencia de su mecanismo seductor y la burla ridícula. Dice: “un pájaro que se precia no ensucia delante de su nido (...) pero yo justamente no soy tal pájaro. Soy más bien un pájaro frívolo, un pájaro pleno de humor”. Bajo la ley de la insubordinación corrosiva del humor, sin creer en trascendencia alguna,

afirma que la felicidad “es el soplo de vida que yo produzco”, “una tierra arrendada”. Tan arrendada como el amor. Curtido de dureza y abrumado por el matrimonio, el Don Juan de Sacher-Masoch sólo acredita que “el amor es ese sentimiento bello y tonto que uno guarda por ella”. “Una hermosa demencia” que consumía toda la alegría, de la cual sólo resta recordar instantes. Demetrius, el caballero polaco, se revela como un Don Juan inesperado. Cuenta que en su matrimonio su mujer le decía “cuando vuelvas hacia aquí, deberás ser mi esclavo” “¡Así se aparecía la dominadora! ¡Qué mujer! ¡Una diosa de mujer!”.

Don Juan de Kolomea se sustrae al Don Juan de Molière. Este último fomenta el paso del dinero a las palabras: privilegios, arte y razón. Por ello será necesario que el héroe pague con su vida. Ley del intercambio, negación de la regla de la traición, retorno al equilibrio. El caminante, el campesino y el gran señor giran en el círculo perenne y encantado de la palabra, del oro y del amor. Fuera de ese círculo, no hay salvación; el que lo rompe no es digno de vivir. La ruptura del contrato proviene de un intercambio falsificado: dar siempre y mil veces la misma cosa o gesto para conquistar diez mil cosas diferentes. El movimiento del Don Juan de Molière pertenece a la serie creciente de la injusticia que hace de la virtud comunicante y amable, el círculo vicioso del libertino. Don Juan es el señor de la impostura y crea, por ello, el falso intercambio que concibe a la medida hipócrita de la sociedad.

El Don Juan de Sacher-Masoch juega con la inversión de los privilegios, desea una sultana y cínicamente, sostiene que: “Nuestra única sabiduría es el suicidio. Pero la naturaleza nos ha garantizado un dolor todavía más horrible que la vida: el amor. Algo que los hombres denominan alegría, erotismo...”. Lo amargo y lo risueño se unen en la descripción. La figura aspira a una redención por el sufrimiento. El héroe de Sacher-Masoch dice “¡Písame, písame con tus divinos pies, quiero ser tu esclavo, tu lacayo! ¡Acércate y sálvame, mi dominadora! Sí, el amor es un puro sufrimiento; el placer es la redención. Pero es también la violencia que uno de los dos ejerce sobre el otro, es el certamen para lograr ser sometido al otro. El amor es esclavitud y uno se torna esclavo cuando ama. El hombre se siente maltratado por la mujer, pero goza en el erotismo que ofrece esa crueldad y esa tiranía. Besamos el pie que nos somete”. “Nos entregamos, como

un objeto, como una tela que deberá cortarse a la medida, diciendo ¡haz de mí lo que tú eres!”.

Sin embargo, después de mucho padecer doméstico, el Don Juan de Sacher-Masoch afirma: “Digamos, por caso, que mi mujer es... es un libro. Si fuera un libro, yo querría leerlo. Sin embargo, debo iniciar cada vez la lectura desde el principio. Finalmente, me canso y lo cierro de un golpe. Que llegue al final quien pueda...”. En el intervalo de los desvelos las aventuras son el reverso del matrimonio. El héroe describe a la mujer como una imagen *cuasi* sagrada portadora de una moral de ave salvaje. Ama a la mujer que creció como un gato a la vera del cristianismo, dueña de una coquetería que podía llegar a ser cruel. Tal extraña criatura era la potencia arrogante de la vida campesina capaz de producir en el caballero una humillación sin mediaciones. El *Don Juan de Kolomea* revela su nombre con una palabra picaresca: “satana”, y una cualidad envolvente: “diablilla” que se consumía en fuegos fatuos. Pero esos fuegos enseñan la igualdad de los intercambios y la única justicia que sostiene las composiciones: “Si tú, como varón, tomas bajo tu protección a cualquier camarera de taberna, tienes que tolerar que tu mujer acepte similares servicios. Si tú, como hombre, vas al lecho con una extraña, debes callar cuando tu mujer abraza a otro”.

El Don Juan de la pequeña Rusia enseña algo al Don Juan inglés, francés o español: que tratar al otro como súbdito acrecienta la injusticia y destituye la ley de los intercambios. Dice Sacher-Masoch: “Los alemanes tratan a sus esposas como súbditos. Nosotros, en cambio, obramos con ellas en un pie de igualdad, como un monarca con otra monarca”. La arrogancia del artificio va más allá de la naturaleza, para exceder como en *El amor de Platón*, a la reproducción como fin del amor. La trampa consiste en volver contra el amado o amada aquello que supone una protesta contra la naturaleza. Ella en su oleaje infernal nos ha conducido hacia lo efímero, retribuyendo con un sobreprecio duradero una enemistad inevitable entre hombre y mujer. Para Sacher-Masoch tal sobreprecio es el amor por los hijos. Su Don Juan afirma que se requiere por lo menos tres mujeres: “una para la cama, una para el intelecto y una tercera para el corazón”. “El corazón –¡¡miento!!– siempre queda fuera, completamente fuera del juego...”. Sólo con el desdoblamiento de la mujer parecería que el s. XIX queda satisfecho en la figura del amor. Aquello que

importa en *El amor de Platón* como en *Don Juan de Kolomea* es la multiplicación de los juegos de máscaras, el fantasma y el fetiche. En la primera novela, el amor escapa de las prácticas femeninas por la vía de la amistad del varón; en la segunda, el amor busca escapar del desencanto del matrimonio a través de la mujer portadora de una coquetería cruel. En ambas novelas, como en otras, insisten los poderes del artificio.

4. Adenda: los poderes del artificio

Aquello que está en juego en las novelas de Sacher-Masoch es el poder del fetiche. En una breve genealogía conceptual, el fetiche pasó de ser un sortilegio con poderes de encantamiento, propio de las culturas tribales politeístas no institucionalizadas, convertidas en objeto de la antropología filosófica del siglo XVIII, a transformarse en un objeto cuyo poder radica en lo que oculta, en aquello asociado con su irradiación y su aura de misterio en los estudios de la psiquiatría del siglo XIX. Como objeto paradójico se ha vuelto el señuelo de toda crítica que descubre por doquier mistificación y falsedad en él durante el análisis cultural del siglo XX. De allí su poder mítico, su misterio sin grandeza que adquiere en el dominio de la invención de lo cotidiano. Desde mediados del siglo XIX se ha transformado en un conductor analítico de las desviaciones y de las mediaciones, en una figura de las determinaciones artificialmente construidas y en un desvelador de una dimensión del objeto como causa del deseo. Para Heinrich Kaan, Richard Von Krafft-Ebing, Alfred Binet y Freud el fetiche y el poder sexual quedan enmarañados (Foucault, 1976)¹³. Poder que reside en un efecto de encantamiento de fuerte impronta que afecta a los sentidos y se sostiene en su iteración y recalque. De misterio motivado e indirecto que implica una fijación, un desplazamiento y una reminiscencia a una posible imagen móvil, vacilante, aunque de fuerte impronta, el fetiche emana como un atractivo, como una aprehensión, incluso, como una proyección sentimental sólo perceptible por el interesado. Se trata de una representación sin idea, una interrogación muda, aunque contundente. Cuando menos se explica, más insiste (Echavarren, 2003). Por ello, el fetiche es una impresión que no cesa de producir ex-

presiones derivadas, composiciones del cuerpo que incrementan su potencia de obrar.

La primera mitad del siglo XX está dominada por una idea que aterrorizó a la segunda parte del siglo XIX, conocida como complejo de castración y puesta en relación con el complejo de Edipo y el universo de fantasmas que rodean a la función simbólica del falo. Entre 1904 y 1927, Freud define sus preocupaciones sobre las patologías del fetichismo (Freud, 1996). En 1956, Lacan reelabora y desplaza el problema conservando en exceso la idea freudiana de castración como matriz institucional del psicoanálisis (Lacan, 1994)¹⁴. De esta forma, la cultura moderna arrastra un terror a resolver, que proyecta sobre la idea de fetiche todo el peso de la negatividad. Se trata entonces, para la cultura moderna, de interpelar su misterio y por extensión, su mistificación o su falsedad. Así el fetiche ha sido pensado como una imagen congelada a la que volveríamos una y otra vez para conjurar las incómodas consecuencias del movimiento (Deleuze, 2001). El fetiche, como lo revela Sacher-Masoch, es un residuo arbitrario que no figura ni reproduce nada, plenamente externo al organismo viviente, a cualquier estructura que pretenda englobarlo y a todo sistema del que sería una parte. Sin embargo, señalamos que ha sido visto como una imagen o foto fija. Se trata más como sostiene Perniola, “de una verdadera insubordinación de la cosa, de un resto que funciona como una anomalía irregular, marginal e ilógica” (Perniola, 1998), que ha sido impugnado en su universalidad abstracta como apariencia alienada. Para la tradición de la sospecha moderna, el fetiche es un residuo particular que configura el último momento en el que todavía sería posible instalar la creencia, como estadio de neutralización defensiva. La universalidad ilógica puede ser pensada como aquello que convoca el concepto de una multiplicidad efectiva, dado que el fetichista conoce en cada caso según el aura que el objeto presta a la mirada y con la constancia de una ley (Echavarren, 2003)¹⁵. El conocimiento del fetichista, en cada situación, pende de una imagen previa, como una neutralización protectora e ideal. Klossowski presenta en *Las leyes de la hospitalidad* (1965) a esta función fantasmática como una puesta en suspensión, de igual modo que Deleuze demuestra el funcionamiento ideal

del fetichista, sostenido en la denegación y el suspenso, en *Presentación de Sacher-Masoch*.

¿En qué se diferencia la lectura de la suspensión que Deleuze realiza en la obra de Sacher-Masoch y en la de Klossowski? En Sacher-Masoch las escenas fotográficas, las imágenes reflejadas y congeladas que se reproducen sobre planos diferentes funcionan como una cascada inmóvil productora de suspenso estético y dramático. La repetición opera como una coagulación y un suspenso que se desplaza, del objeto al fetiche, de una determinada parte del objeto a otra, de una determinada parte del sujeto a otra. Sacher-Masoch inventa, por el fetiche, el arte del suspenso, de la sugestión y de la creación de atmósfera. El fetiche, para Deleuze, no sería de manera alguna un símbolo sino una imagen fotográfica a la que volveríamos una y otra vez a conjurar los incómodos descubrimientos de una exploración. Toda la puesta en suspensión giraría sobre la creencia de un falo femenino que opera como ideal contra lo real. Sacher-Masoch estaría, a través del fetiche, suspendido en el ideal, para anular los efectos que la experiencia podría infligirle.

En Klossowski la monomanía o representación obsesiva que evoluciona con sutiles matices es concebida como cuadro previo. Éste funciona como la suspensión de una escena de acción o de contemplación, es decir, una escena en una misma o diferente unidad espacial que conduce literalmente al lugar del fantasma. Klossowski dice: “se me imponía algo tan concreto e imposible de dilucidar como la persistente visión de un gesto”. Este gesto opera como motivo que atrapa al cuerpo haciéndolo vacilar incansablemente en torno a él. Ver, para Klossowski, implica fijar, y de allí parte el *leiv motiv* que nos interesa subrayar. Ver no es una operación trivial sino que designa la aplicación de la voluntad al objeto para hacer vivir en un estallido multiplicado infinitamente la inaccesible verdad del fantasma. Deleuze señala que el papel de las escenas en suspenso es el de captar una repetición fundamental que supone una aprehensión instantánea y simulada del cuadro previo que conseguiría por vías del simulacro estético escapar a la reiteración. El modo del suspenso en Klossowski resulta ser una diferenciación en cascada que nunca suprime lo indiferenciado en cada momento de la diferencia.

De *La Venus de las pieles* a *Las leyes de la hospitalidad* se produce un desplazamiento en la noción misma de fetiche, en su concepción y en lo que éste suscita en la producción expresiva y deseante. Este movimiento va del plano fijo y coagulado de la cascada inmóvil productora de suspenso en Sacher-Masoch a la reiteración diferenciante donde la cascada se encamina por duda y se bifurca en cada nivel en Klossowski. Nos desplazamos, entonces, del fetiche como sugestión y creación de atmósfera al fetiche como articulación disyuntiva entre cuerpo y lenguaje. Por eso sostenemos que en el movimiento del s. XIX al s. XX, el concepto de fetiche, produce un desplazamiento de la denegación y la neutralización defensiva a la suspensión indecible que se abre a la diferencia entre los dilemas del cuerpo, el lenguaje y la imagen. Sacher-Masoch lo había intuido, sin embargo, queda anclado al plano fijo y coagulado de la imagen previa.

De esta forma, la relectura que Lacan realiza de Freud y los desprendimientos más incisivos posteriores, insisten hasta fines de la década del sesenta del s. XX, bajo efectos del s. XIX, en que el fetiche es un plano fijo y coagulado. La década del setenta conoce un acontecimiento político, *El Antiedipo* (Deleuze y Guattari, 1985) que introduce la problematización del deseo e incorpora el dominio de los objetos parciales al movimiento. Para introducirse en las bodas de lo orgánico y de lo inorgánico resulta imperioso extraer el deseo de la representación antropomórfica que culmina con el fundamento de la carencia trasladada como concepción idealista al fantasma. Si la noción de falo estructura el conjunto, hace funcionar su lógica y personifica las partes, es porque interviene en la organización estructural y establece las relaciones que se originan en ella. El conjunto en esta organización opera como una misma herida para todos: la castración. Toda esa lucha por el falo, como representación antropomórfica del sexo, condena al fetiche a convertirse en la imagen o el sustituto del falo femenino, medio por el cual denegamos que la mujer carezca de pene. El fetiche, bajo esta lógica, sería el objeto último que el fetichista vio en su niñez antes de advertir la ausencia. ¡Divina comedia!, dirán Deleuze y Guattari. Para reclamar otro modo del fetiche resulta imprescindible pensar que el deseo no comporta ninguna falta ni se define por un dato natural. Si concebimos el deseo como un

proceso natural y artificial al mismo tiempo, el cuerpo que de allí emerge es tanto biológico como colectivo y político. De este modo el cuerpo se hace y deshace según líneas de intensidad por umbrales, gradientes y flujos. El desplazamiento de un inconsciente edípico o un inconsciente molecular supone un cambio en la noción de deseo. Si todo objeto supone la continuidad de un flujo y todo flujo la fragmentación del objeto, el deseo como proceso afirma la conexión entre flujo y objeto-parcial, cuyo funcionamiento es dispersión sin unificación ni totalización. El fetiche reintroduce, de este modo, un sentido afirmativo de lo artificial haciendo visible en el proceso de deseo el dominio de las cosas que sienten. Como anomalía ilógica y representación sin idea, el fetiche insiste como singularización relevante en su poder.

Los avatares del amor en Sacher-Masoch atravesaron el desencanto, el malentendido y los poderes del artificio, para producir un movimiento del deseo. El fetiche funcionó, en el movimiento de esta obra, como una promesa ideal que proponía una fuga del deseo, y que sin embargo, no escapa a una determinación de época, para quedar anclado en un plano fijo y coagulado. Sacher-Masoch se dispone más allá de cualquier administración del género para fijar una identidad. Si bien su literatura resulta anterior a la teorización de género, las figuras que recrea –de la mujer sármata a la criatura andrógina– importan por la magia excedentaria del revestimiento o por el efecto de envolvente que portan. El atractivo del cuerpo en su aparecer es realzado y potenciado por los accesorios que turban y excitan demorando el placer de la descarga a favor del goce de la vista. La imagen artificialmente construida, incluso por contrato, se yergue en todo su brillo delicioso y acuciante en un mixto de tortura y placer. El arte ha brindado su potente auxilio para sentir el anhelado goce. El problema de la obra de Sacher-Masoch supone nuevas síntesis entre naturaleza y artificio, entre carne y membrana inorgánica, entre performance y hábito. Una paradoja que no estaba allí toma la escena: feminiza y suaviza el aparecer, al mismo tiempo que rigidiza y apela a la crueldad del goce. En esta obra domina el sex appeal de lo inorgánico que se agrega como fetiche al cuerpo para inmortalizarlo como espectro, para hacerlo vibrar como membrana artificial. Si deseoso fuera aquel que huye de su madre, la batalla

de Sacher-Masoch gira en los intervalos indecibles frente a la fijación del género. Intervalos que por exceso nos abocan a las conversiones para purgar la naturaleza y las identidades construidas. Escénica y cosmética se reúnen en torno al fetiche en esta obra como una “ínsula” para recrear el aparecer y el goce en un tránsito impersonal en el que se barajan transformaciones y efectos por venir. Acreditamos que las conversiones son parte del prodigio puesto que han llevado al extremo el aforismo de Leibniz: “natura non facit saltus”. Para Sacher-Masoch el salto estaría asegurado en el intervalo indeterminado que evidencia las potencias de lo andrógino. Sus criaturas oscilan entre lo oscuro y refulgente, antes viven en la intensidad que en la declinación orgánica. Si la naturaleza no produce el salto, será el fetiche el que erotiza el mundo a los ojos del interesado.

Notas

- 1 Dr. en Sociología y Dr. en Filosofía y Letras. Se desempeña como profesor e investigador en la Universidad de Buenos Aires, Fundación Universidad del Cine y Universidad Nacional de La Plata.
- 2 Todas las citas corresponden a esta edición. Wanda de Sacher-Masoch resulta atrapada en la confesión, en una mutación entre el hombre de espíritu noble y el creador de un ideal fetichista que sólo alcanza su expresión en un teatro de sumisión.
- 3 Deleuze ha precisado que las tres mujeres con las que Masoch compone su obra son: la madre hetérica, la madre edípica y la madre oral, para revelar, finalmente, el triunfo de un compuesto femenino frío, maternal y severo que anula al padre. Es el mundo de la mujer sármata dominado por el contrato y el fantasma, la espera y el suspenso.
- 4 Klossowski sostiene como núcleo de “Las leyes de la hospitalidad” que todo cuerpo posee una apariencia actual y una esencia inactual. El amor aspira a convertir en presencia la esencia inactual, que en verdad es la potencia de multiplicación que el otro encierra. De este modo, la provocación lanzada a la dama la homologa a un fantasma, ya que su esencia es su propia potencia, en el rol de anfitriona abriéndose al invitado. Sacher-Masoch anticipa a Klossowski en el sentido de que sólo la anomalía singular es la vía de acceso al teatro del fantasma y a la expresión. Deleuze continúa esta tradición. Cf. Gilles Deleuze. “La literatu-

- ra y la vida". En: *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- 5 Para Hegel la Estética en sí es la puesta en obra de una forma sensible de la Idea. Sacher-Masoch reúne la forma sensible de la Idea con el arcaísmo místico que hace convivir crueldad y voluptuosidad, en el que la carne sería un camino hacia el alma.
 - 6 Deleuze encuentra en Lewis Carroll la misma intensidad que en Sacher-Masoch, salvando las diferencias de objeto, y cada cual en sus procedimientos específicos: aspiran de distintos modos a una beatitud asexual. En la expresión la orientación del sentido es aún más poderosa que la sexualidad. Deleuze comparte este pensamiento con Michel Serres. Cf. Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, París, François Bourin, 1991.
 - 7 Perniola recupera del linaje filosófico-literario moderno el camino hacia lo inorgánico propio de nuestra contemporaneidad. Lo inorgánico nos abre al dominio de las cosas sensibles.
 - 8 Deleuze intenta despatologizar la expresión desanudando el camino iniciado por Krafft-Ebing. Cf. Richard con Krafft-Ebing. *Psychopatia sexuales*. Paris: Payot, 1963.
 - 9 El problema integral de la obra de Kierkegaard es el de la elección: se trata de elegir la elección vital sujeto a un valor que aspira, en su depuración, a un salto de estadio. De un estadio estético a otro ético y de este a otro teológico: los saltos electivos son intervalos que suponen pérdidas y ganancias a favor de una creencia que es matriz y motor de existencia.
 - 10 Sacher-Masoch se dispone más allá de cualquier administración del género para fijar una identidad. Entre la mujer sármata y la criatura andrógina, aquello que importa es la magia excedentaria del revestimiento, el efecto de la envoltura, aquello que realza un velado atractivo natural. Una nueva síntesis entre la naturaleza y el artificio entra en escena: la potencia de lo andrógino.
 - 11 Coincido con el argumento de Deleuze en *Presentación de Sacher-Masoch*.
 - 12 Sacher-Masoch anticipa, de este modo, las potencias de lo andrógino que escapan a los dualismos de las teorías del género, tal como lo plantea Roberto Echavarren. Cf. Roberto Echavarren. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Caracas: Excultura, 2003, o a la "mismidad no relacional", tal como lo elabora Leo Bersani. Cf. Leo Versan. *Homos*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
 - 13 Dice Foucault: "...poco a poco se constituyó un gran archivo de los placeres del sexo. Durante mucho tiempo este archivo se disimuló a medida que se constituía. No dejó huellas (así lo que quería la confesión cristiana), hasta que la medicina, la psiquiatría y también la pedagogía comenzaron a solidificarlo: Campe, Salzmán, luego sobre todo Kaan, Krafft-Ebing, Tardieu, Molle,

Havelock Ellis, reunieron con todo cuidado toda esa lírica pobre de la heterogeneidad sexual. Así las sociedades occidentales comenzaron a llevar el indefinido registro de sus placeres. Establecieron su herbario, instauraron su clasificación, describieron las diferencias cotidianas tanto como las rarezas o las exasperaciones. Momento importante: es fácil reírse de los psiquiatras del s XIX que enfáticamente se excusaban, por los horrores a los que daban la palabra, evocando “atentados a las costumbres” o “aberraciones de los sentidos genésicos”. Yo me inclinaría más bien a saludar su seriedad: tenían el sentido del acontecimiento.”

- 14 Ver: “Comentario hablado sobre la *Verneinung* de Freud, por Jean Hyppolite”. En: *Escritos II*. Buenos Aires: s. XXI, 1985.
- 15 Echavarren sostiene que el fetiche: es un universal ilógico, comparable al juicio estético para Kant. Es decir, para alguien, la atracción que ejerce el fetiche es constante, y se le presenta como una ley (supuestamente universal). Pero esa atracción no es, de hecho, compartida por otros, cuyos fetiches son diversos, o menos característicos.

Bibliografía

- Assoun, Paul-Laurent. *Le fetichismo*. París: PUF, 1994.
- Bersani, Leo. *Homos*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Buttler, Judith. *Gender trouble*. New York: Routledge, 1999.
- . *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Cazotte, Jacques. *El diablo enamorado*. Madrid: Siruela, 2005.
- De Brosses, Charles. *Du culte des dieux fetiches....* Reeditado en *Corpus des oeuvres de philosophie en langue française*. París : Fayard, 1988.
- Deleuze, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- . *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Derrida, Jacques. *L'archéologie du frivole*. París: Galilée, 1990.
- Echavarren, Roberto. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Caracas: Excultura, 2003.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: S XXI, 1976.
- . *Hermeneútica del sujeto*, Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1994.
- Freud, Sigmund. *Obras completas vol. XXI*. Bs. As.: Amorrortu, 1996.
- Giroud, Françoise y Bernard-Henri Lévy. *Hombres y mujeres*. Temas de hoy, 1993.

- Hegel, Friedrich. *Estética*. Madrid: Daniel Jorro, 1908.
- Irigaray, Luce. *Ser dos*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Kant, Immanuel. *Lecciones de ética*. Barcelona: Crítica 1988.
- Kierkegaard, Sören. *Estética del matrimonio*. Buenos Aires: Leviatán, 2006.
- Klossowski, Pierre. *Les lois de L'Hospitalité*. París: Gallimard, 1965.
- . *La moneda viviente*. Córdoba: Alción, 1998.
- . *Roberte esta noche*. Barcelona: Montesinos, 1989.
- Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopathia sexuales*. Paris: Payot, 1963.
- Lacan, Jacques. *El seminario. La relación de objeto*. Vol. 4, Barcelona: Paidós, 1994.
- Lugan-Dardigna, Anne-Marie. *Klossowski. El hombre de los simulacros*. Bs. As.: Atuel/ Anáfora, 1993.
- Perniola, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid: Trama, 1998.
- Sacher-Masoch, Leopold. *El amor de Platón*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2004.
- . *Don Juan de Kolomea*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2007.
- Sacher-Masoch, Wanda de. *Confesión de mi vida*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Ed., 1972.
- Sade, Marques de. *Sistema de la agresión. Textos filosóficos y políticos*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Schopenhauer, Arthur. *Metafísica del amor sexual*. Buenos Aires: Gan-court, 1975.
- Serres, Michel. *Le Tiers-Instruit*. París: François Bourin, 1991.
- . "Aparición de Hermes: Don Juan". En: *Hermes 1*, Buenos Aires: Almagesto, 1996.
- Steiner, George y Robert Boyers. *Homosexualidad: literatura y política*. Madrid: Alianza, 1985.
- Wilde, Oscar. *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela, 2000.
- Wittig, Monique. *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pretextos, 1977.