

Sobre el fetiche en Sacher-Masoch en sentido extraclínico

Irene L. González Calvo

La fonction référentiale est un piège, mais inévitable.

Paul De Man, en su cuaderno de notas

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!

Mallarmé, *Hérodiade*

Consejo en forma de adivinanza.- ¡Si quieres estar seguro
de que la cadena aguante, muérdela!

Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

Ver al dios implica la muerte; aspiremos tan sólo a adivinarlo. Miramos al sol a través de una lente ahumada: el filtro para dirigir la mirada hacia lo verdadero, lo numérico, es el mundo -natural (monte, río, roble), o técnico (ídolo, altar, imagen, palabras)-. La verdad condena porque sólo se alcanza violando un límite: si el que tiene ojos no es cauto, es satánico (y será ciego).

El contacto *in-mediato* con todo *alter* -cosa-en-sí, objeto, mundo, no-yo, otro, amado- nos está vedado. Entre el yo y

esto otro inefable se extiende un límite, y profanarlo es intrínsecamente blasfemo: *aquello* que no se nos muestra permanece en la oscuridad en virtud de un pudor que le es natural. Sólo contamos con herramientas para operar en las pistas que nos deja entrever. La prudencia acaba por ser más audaz que la propia astucia, porque es salvífica: “No pretendas la vida inmortal, oh, alma mía, y esfuérzate en la acción a ti posible” (Píndaro, *Píticas*).

Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*: “Tout ce passe [...] comme si c’était la sentimentalité qui assumait le rôle supérieur de l’élément impersonnel, et la sensualité qui nous maintient prisonniers des particularités comme des imperfections d’une nature seconde”.

Lo subjetivo no reconoce límites, “lo sensual” es intrínsecamente silvestre, *obsceno*, pero no menos que “lo sentimental”. Esta distinción sólo corresponde a la caracterización típicamente romántica que Masoch da a sus protagonistas. Si la distancia infinita con lo otro se intenta salvar mediante una imagen, un signo, éstos se inscriben ya en el mundo, para dejar de pertenecer a la esfera de lo inmutable. Lo opaco de la carne acaba siempre por desbordarse -y nada hay más salvaje que una sensualidad divina y cercada (Ártemis)-.

Deleuze explica el masoquismo a través del esquema cuerpo > obra de arte -“fijación” > ideas, una interpretación tan platónica como deudora de la tradición clínica que no admitimos, dado que no da cuenta de las dimensiones del palimpsesto semiológico-semántico que construye Masoch.

El fetiche es un simulacro (*téchne, ars*) de la presencia divina, una suerte de hierofanía provocada, artificial, una técnica para hacer figurar enigmáticamente lo eterno, lo inapelable, y, al mismo tiempo, zafarnos de su presencia, o, más bien, de nues-

tro intemperante impulso por no cejar en el empeño de traerlo a presencia. Masoch juega con este concepto de fetiche como dios-objeto más que con el sentido que posteriormente le da la clínica.

La inauguración de un *pasaje* entre “esto mundo” (*lo humano*) y lo que queda fuera (*lo divino*) no hace sino abrir la posibilidad para una profanación, una desmesura objetivizante. El fetiche, como re-producción del dios, es una puerta a ese otro plano: pero una puerta ya siempre sellada, cuyo umbral no nos pertenece atravesar.

Poner palabras a lo innombrable es la más tentadora de las ficciones. Pero no hay técnicas que reproduzcan lo otro, sino técnicas para producir un simulacro de presencia -*darles* una imagen, una palabra, *un cuerpo*-. Todo ir más allá: *hybris*.

Freud, *Tres ensayos para una teoría sexual*: “El sustitutivo del objeto sexual es, en general, una parte del cuerpo muy poco apropiada para fines sexuales (los pies o el cabello) o un objeto inanimado que está en visible relación con la persona sexual, y especialmente con la sexualidad misma (prendas de vestir, ropa blanca). Este sustitutivo se compara, no sin razón, con el fetiche en el que el salvaje encarna a su dios”.

Deleuze (*ibid.*): “Le fétiche est l’image ou le substitut d’un phallus féminin.(...) Le fétiche ne serait donc nullement un symbole, mais comme un plan fixe et figé, une image arrêtée, une photo à laquelle on reviendrait toujours pour conjurer les suites fâcheuses d’une exploration”.

Para la clínica, el fetiche consiste en una imagen “fijada” con una dimensión doblemente estática: por un lado, permanece intacta una vez grabada en el cerebro, y, por otra, dicha ima-

gen, una vez se fija, funciona como recurso obsesivo, y permanece inalterable cada vez que se revisita.

El fetiche del masoquista no tiene como referencia el propio objeto de deseo, sino que apunta al ideal mismo del amor, al dios (que es exactamente lo menos “apropiado para fines sexuales”). La “fijación” deleuziana sólo cabría entenderse como un elemento *mistificante*, que implicaría el distanciamiento que se abre entre el objeto de adoración y su fiel devoto, pero no como una mera suspensión del deseo; al negar la culminación *típica* de su deseo *aparentemente atípico*, el masoquista hace de éste su vida: su mundo se empaña de este raro deseo -toda su existencia se *erotiza*.

Si el fetiche es inmóvil, es porque conjura una reificación de un algo que pertenece al campo de lo eidético. Las mujeres de Masoch tienen que pasar por ser objeto para poder ser su dios-objeto: el dios-amor que venera el masoquista ha de encarnarse, ha de *hacerse mundo*, y lo consigue vampirizando al objeto de deseo: la amada ya no es persona, ya no es *objeto*, sino que se hace *-se deja hacer-* fetiche. De ahí el carácter jánico del fetiche-: ha de mirarse en el mundo, debe tomar *-un-* cuerpo para encontrar una pista, un signo que apunte a *lo que es más allá de él*. El fetiche masoquista, lejos de responder a un trauma infantil, o de ser el firme recurso de una obsesión, es el catalizador del eros en su proyección ideal.

La escisión antropológica entre cuerpo y alma que explica la teoría del arte moderno de Baudelaire (“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”, *Le peintre de la vie moderne*), opera también en Masoch a la base de su idea del fetiche y el concepto de lo obsceno. Así como lo bello tiene un componente intemporal y otro histórico, el signo del masoquista, su fetiche, apunta, por una cara, hacia lo eterno, lo verdadero, pero sin embargo, necesita de lo mundano, del mismo devenir de la historia, para encarnarlo. *Esto mundano* en que

se encarna, además, es *lo más terrenal*: la mujer. Por ello, el fetiche no es *un* fetiche, sino todas la veces que se va dando; es todas las sucesivas versiones encarnadas de sí mismo que se representan a lo largo del relato.

“Le fétiche (le dieu-objet) est précisément le lieu où ces différents plans [discours, rituel, anthropologie locale] viennent se confondre: objet de récits, de pratiques, de contemplation et de spéculation, objet social total aussi, pourrait-on dire, paraphrasant Mauss, en ce que les différents systèmes symboliques qui distinguait Lévi-Strauss dans son *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss* s'y confondent ou s'y commandent l'un l'autre et en ce que s'y s'expriment, s'y mettent en oeuvre et s'y jouent aussi bien la loi de tous que le sort de chacun.” (Marc Augé, *Le fétiche et le corps pluriel*).

El fetiche masoquista no remite al otro ni al mundo. El objeto amoroso, la amada, es erradicada del juego erótico, y para hacerse presente en él de algún modo, ha de dejarse suplantar por el propio rol que interpreta. La desaparición del otro bajo la máscara supone la desaparición del otro, inasimilable en su propia alteridad, permitiendo un simulacro de encuentro entre ambos, pero distanciando, al mismo tiempo, a los amantes. La aventura amorosa es una pura ficción, una ensoñación.

El ocultamiento del otro inaugura una apertura espacial: la abolición del objeto despeja el horizonte para abrir la posibilidad a una tensión pseudoerótica que se proyecta ateleológicamente en un nuevo ámbito espacial en el que el tiempo se hace homogéneo, y, por tanto, no-tiempo. La odisea amorosa masoquista es esencialmente infinita, y a la vez radicalmente irrealizable. El masoquismo es ante todo una praxis: no tiene meta.

Los héroes de Masoch renuncian de antemano a un “fin sexual”. La persona amada se desglosa en su parafernalia carnavalesca hasta desaparecer por completo de la fantasía cualquier posibilidad de consumación. En el escenario amoroso aparecen amado y fetiche; el único fin de la amada es el de encarnar al dios-objeto, dejarse idolatrar. Cuando el *objeto-ella* reaparece, termina la mascarada, y la ficción desaparece ante la abrupta reaparición del mundo, siempre hostil. No en balde, esta auto-presentación tanto de Nadiezhda (*El amor de Platón*) como de Wanda (*La Venus de las pieles*) clausura el romance: cuando éstas superan el rol otorgado (la primera negándolo -desvela su rostro-, la segunda llevándolo a sus más inesperadas consecuencias -inflige a Severino un nuevo tormento: el dolor no pactado y, por tanto, no placentero-), irrumpe la -siempre esperada- decepción: el otro reaparece en escena, y el objeto de deseo deja de ser el fetiche mismo (“Amar a una simple mujer”, espeta Henryk a Nadiezhda cuando esta le desvela lo ya sabido -que no es un hombre-).

El dios-objeto ha cobrado vida; no debiera haber ya ni dios ni objeto. Pero surge el dios vivo y el objeto animado. En este momento de monstruosidad extrema el relato llega a su clímax: la realidad irrumpe con violencia en la ficción redentora. En este último acto de la representación teatral masoquista, el fetiche está totalmente *alterado*: de lo más secreto -*Geheimnis*- del yo, pasa a *idem-tificarse* con el otro.

El sentido de la función reiterativa en Masoch es, según Deleuze, una de las condiciones que crean la atmósfera de la novela:

Le suspens esthétique et dramatique chez Masoch s'oppose à la réitération mécanique et accumulatrice telle qu'elle apparaît chez Sade. (...) La répétition a donc dans le sadisme et dans le masochisme deux formes tout à fait différentes suivant qu'elle trouve son sens dans l'accélération et la condensation sadiques, ou dans le “figement” et le suspens masochistes.

Pero estas constantes repeticiones cobran otro sentido en la obra de Masoch: cada vez que el fetiche se encarna, cuando es *lo mismo* lo que se reitera sucesivamente, su representación siempre viene deformada, cobrando un carácter particular: lo que para el masoquista es conocido, familiar, íntimo -su fetiche-, se le *figura* una y otra vez ante él, y *desfigurándose* a cada ocasión, cobrando así el carácter de algo ajeno y nocivo (*Un-heimlich*). La fantasía soñada por el masoquista se *altera* cada vez que se representa; deja de ser una ensoñación idílica para ir transformándose, en sus sucesivas encarnaciones, en una pesadilla viviente, en lo *absolutamente, inabarcablemente otro*.

Chales Baudelaire, *Le masque*:

Contemplons ce trésor de grâces florentines;
Dans l'ondulation de ce corps musculeux
L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.
Cette femme, morceau vraiment miraculeux,
Divinement robuste, adorablement mince,
Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.

- Aussi, vois ce souris fin et voluptueux
Où la Fatuité promène son extase;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur :
"La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne !"
A cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne !
Approchons, et tournons autour de sa beauté.

O blasphème de l'art ! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale !

-Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment.
Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux !

- Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,
Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?

- Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu !
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
Demain, après-demain et toujours ! -comme nous !

Deleuze (*ibid.*): “La contemplation du corps nu d'une femme n'est possible que dans des conditions mystiques”. El hecho de que la amada se travista para convertirse en puro fetiche supone una sacralización de ella misma en tanto que objeto: es ahora radicalmente inalcanzable. La abolición de la mujer como fin es una de las características fundamentales y definitorias del masoquismo. No se trata de un mero preliminar sexual eternizado, de hecho, no precede al fin sexual, porque éste ha sido desde el inicio expulsado de la alcoba.

La aventura masoquista se vive en un tiempo mítico; más allá de los procesos de sacralización del amor o de su objeto, la propia narración crea varios planos temporales que se superponen. En *La Venus*, leemos la historia a través de un amigo del protagonista que lee a su vez el diario que éste escribió durante su romance con Wanda; en el *Platón*, nos narra la historia un lector de las cartas que el héroe escribe a su madre (encuadradas bajo el título *Cartas a mi madre*). Ambas novelas invitan a leer un libro sobre la lectura de un libro. Como en *El Banquete* de Platón, se superponen distintos narradores para elevar el tiempo del relato a una categoría mítica. La estructura *metaepistolar* de las novelas de Masoch supone un segundo grado de mitificación del romance, que se instala en un tiempo edénico, una edad dorada, y, por tanto, estática. En la novela no hay una escucha del otro: su testimonio pasa por diversos filtros que, como capas de veladura sobre un cuadro, difuminan la letra original: la voz del otro queda *de-generada* y, por tanto, acallada.

El masoquismo se juega en un espacio que se abre a la ficción de una acogida: la amada es abolida como individuo y como objeto, y suplantada por el propio fetiche -el rol que se le otorga-, que actúa como simulacro de la alteridad. La experiencia amorosa “común” se vive en un espacio íntimo, cerrado, en tanto que definido por dos instancias: sujeto y objeto amorosos. El eros masoquista no implica a la amada *-referencia-*, sino a su *sentido*. La persona se convierte en un mero pretexto para interpretar, leer, lo objetivo-verdadero-eidético que se expresa en el fetiche. El referente significativo erótico-sensible se destruye para ser sustituido por el fetiche-signos-texto.

Deleuze (*ibíd.*): “L’attente elle-même est l’unité idéal-réel, la forme ou la temporalité du phantasme”. El tiempo en Masoch se define como espera, aunque, como hemos señalado, en un sentido diferente al que indica Deleuze. Desde el momento de la conversión de la amada en fetiche, ésta sale del espacio y del tiempo profanos para colocarse en un ámbito ontológicamente distinto, heterogéneo por oposición a la homogeneidad del mundo -profana-. A partir de este momento se instaura un espacio opuesto al orden de la realidad mundana. La fantasía masoquista es principalmente una proyección creada en un espacio artificial-ficticio en que sujeto y objeto sólo coinciden (*coincidirían*) en su prolongación imaginaria, en un punto de fuga, un infinito en potencia. Se trata de un espacio abierto a la espera, pero fuera del orden de la concreción de acontecimientos futuros, más allá del orden del tiempo -Blanchot, *Le livre à venir*:

Mais la parole prophétique annonce un impossible avenir, ou fait que l’avenir qu’elle annonce et parce qu’elle annonce quelque chose d’impossible, qu’on ne saurait vivre et qui doit bouleverser toutes les données sûres de l’existence.

El escenario masoquista es una ficción topográfica para la acogida de aquello que llegará y que no llega jamás, porque no podría llegar en este tiempo, a este mundo. Lo peculiarmente masoquista es esta farsa de la destrucción del propio objeto del amor, que, en una superación del fetichismo clásico -clínico-,

desplaza al amado trocándolo por *un otro* acuñado por el propio yo. El espacio aquí inaugurado se abre a una ya siempre quebrada experiencia de la espera; no es una mera escenografía erótica, como señalaba Deleuze, sino un siempre malogrado verterse a todo encuentro -una puerta sin pomo, un lamentarse ante un muro-.

No existe para el masoquista, la relación in-mediata con el otro -ni con nada-, sino, a lo sumo, un esperar para el encuentro -*arte-facto* mediante - con él. Existen diversas formas de alteridad, y distintas técnicas de incorporación del otro que siempre dependen de cómo se viva la distancia que media entre el yo y el mundo. La alteridad en Masoch representa un espacio insalvable; no hay una distancia con el otro, sino que es *eso otro* lo que implica toda distancia.

Nada de “lo que pasa” es relevante, sólo hay verdad en “lo que (no) podría pasar”, pero que, aun así, es esperado: la única verdad es la de la acogida frustrada -*attendre sans atteindre*. La espera de lo que no vendrá es una experiencia que anula el presente, que pone la vida a su servicio, negándole cualquier otro sentido. Los héroes masoquistas representan al romántico ya desencantado, al hombre que se pretendió titán: “La lutte elle-même vers les sommets suffit pour remplir un coeur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux” (Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*).

Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*: “Un lugar sagrado constituye una ruptura en la homogeneidad del espacio; esta ruptura simboliza una *abertura*, merced a la cual se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (del cielo a la tierra, y de la Tierra al mundo inferior)[...]; alrededor de este eje cósmico se extiende el “mundo” (= “nuestro mundo”); por consiguiente, el eje se encuentra en el “medio”, en el “ombligo de la Tierra”, es el centro del mundo.”

El fetiche, cobrando el valor de un *axis mundi*, conecta verticalmente el cielo, la tierra y el inframundo, despliega y da paso a los distintos planos de la realidad. El masoquista *abusa* de esta apertura simbólica: al identificar la encarnación con lo encarnado (los signos que constituyen el fetiche con el propio dios-amor), superpone los estratos, confunde sus distintos regímenes cósmicos, epistemológicos, lingüísticos; infunde así el caos en el orden natural, desordena el cosmos como un “mal demiurgo”. Los planos, las categorías que se nos dan en paralelo, no están así dispuestos azarosamente -“Y vio Dios que era bueno”-. La categorización del mundo responde a un orden superior, y trastocar, desafiar el saber-orden supremo -Lucifer, Prometeo, Adán-, no dejará de tener perniciosas consecuencias. La confusión de lo que debe permanecer alejado es siempre antinatural, incestuosa, y sólo puede engendrar *hybridos*, engendros que el orden natural hubiera abortado.

En Masoch, existe una triple distancia del yo con lo otro -puesta en escena dramática, juego de roles -fetiche-, y estructura del relato-, cuyo sentido es el de sacralizar el objeto amoroso, elevarlo hasta el amor ideal. Así, en el espacio entre yo y lo otro se tienden distintas redes de signos, que se superponen, multiplicando la distancia entre el sujeto y el objeto. Masoch trata lo obsceno mucho más allá de su sentido sexual: cualquier acercamiento a una *verdadera* presencia, cualquier advenimiento (del otro o de lo otro) es al menos agresivo, cuando no aterrador.

Nada hay de *venéreo* en el masoquismo. El amor se piensa en las novelas de Masoch como separado del mundo, pero sólo en tanto que permitiría, en principio, una comunicación de orden superior con el otro, una relación puramente espiritual, a la medida de un alma elevada. El amor es una vía hacia lo verdadero, pero sólo para convertirse en pretexto para la profanación. El fetiche simboliza las dos dimensiones de la realidad, pero unidas en un mismo objeto; así, este artefacto-bisagra, tienta a la profanación, a confundir los dos pares de ojos

de Jano, a forzarlos a que se enfrenten, a sintetizar lo que se nos da ya no como separado, sino como contrapuesto.

La vida espiritual se vive contra la naturaleza -pulsión-; sólo cabe, para el asceta, un ocultamiento de su parte carnal mediante el recurso a lo menos real: la distracción en la ficción, como intento -siempre vano- de ordenar lo silvestre de la realidad para poder captarla. Henryk (el héroe de *El amor de Platón*) confiesa:

En ese momento, por primera vez en mi vida, sentí ese impulso natural al que ningún ser viviente puede sustraerse por completo. Es decir, experimenté allí la más secreta sensación ante la belleza detectable por los sentidos. Para ocultar mi excitación, eché mano a un libro que estaba semioculto en el tapizado del sofá.

Este gesto -tan fáustico- de Henryk anuncia el fracaso del amor espiritual que anhelaba -o que creía anhelar-; su deseo acaba por anegarle. Tan perplejo como asfixiado ante tamaña obscenidad, recurre a su artimaña preferida: una ficción, representada por el libro, que enmascare su deseo carnal. Todo el carnaval masoquista queda condensado y explicitado en este pasaje.

Así como en *La Venus* el eterno preliminar tiene, en apariencia, un carácter explícitamente sexual, en el caso del *Platón* la mascarada se pretende puramente espiritual. En la primera novela, la perversión sexual desemboca en un choque de brucos contra la negación de Wanda a cumplir la única norma de respeto a Severino que tenía impuesta: no incluir jamás a otro amante en la relación. En el *Platón*, la obsesión creciente por la voz de la amada pasa a ser la obsesión por verla, acariciarla... La “fantasmagoría nocturna” está desde el principio condenada a desvanecerse, a confundirse en el “simple” orden de lo mundano; acaba por derrumbarse -Babel: el pecado está sujeto a la gravedad, y tendrá en ella su castigo-.

La experiencia masoquista del amor es un rito de paso hacia el desengaño, a través de una desmitificación del amor que conlleva un conocimiento de sí y del mundo: el no-yo, lo totalmente otro -ella-, se enfrenta al sujeto y lo transforma de por vida (le obliga a recordar una lección ya sabida). No hay impiedad sin castigo, ni castigo que no pretenda aleccionar. Una vez diluidos los vapores orgiásticos, nada más que el desencanto. El masoquista no es reincidente, sino que afronta una única aventura que trastocará los valores que mantenía hasta entonces (Severino: “La cura ha sido cruel pero radical, y lo importante es que ahora estoy ya sano”).

El contrato masoquista debe entenderse como una reescritura de la corporeidad propia y ajena -asunción de roles como corazas sónicas: la técnica, apoyada en un procedimiento legaloide, oculta la -para el *suprasensual*- indeseable naturaleza de los cuerpos. La mujer, que desea un amor *natural*, un amor *de hecho* -matrimonio-, desenmascara la farsa, y se ríe de ella; toma como un juego aquello en lo que él quería creer: ella sabía que era una pantomima, y él no quería verlo; cuando la risa de ella estalla, se le hace insoportable, porque conlleva el dolor de lo que le espera.

El masoquista ha creído su propia ficción por un instante, al pensar que el ocultamiento de los cuerpos bajo sucesivas escrituras (roles, atavío, relatos, culto...), ha confundido metamorfosis con travestismo, ha tomado lo técnico por divino. Este autoengaño acerca de la presencia fáctica de lo divino es en realidad ya sabido, pero no por ello resta crueldad al desengaño, y a la risa de ella: “-Pero, en el fondo, ¿qué es lo que ha sucedido? Nada importante, absolutamente nada. ¿Eres solamente ese Platón que no sabe aceptar bromas! -y, todavía de rodillas ante mí, estalló en una carcajada. -Ríete tú también de lo sucedido” (*El amor de Platón*). Una risa que, de pura lucidez, se torna cruel a los oídos de Henryk, como evidencia de que todo ha sido un juego que sólo él se tomaba en serio.

La heroína masoquista representa el vitalismo, la afirmación de la vida, que se ve castrada ante las exigencias de su pseudo-amante. Su naturaleza humana ha quedado invalidada por prótesis técnicas. La fiebre y ulterior frustración del masoquista contagia a quien entra en su juego: es también la amada, convertida en portadora del ideal ensalzado y derrumbado, de todos los males el mundo -Pandora-, la que renuncia a su propio deseo de posesión para dejarse idolatrar.

Severino: “Esta viuda debe de ser muy bella, y muy joven todavía, no más de veinticuatro años, y además muy rica. [...] sus persianas verdes están siempre cerradas y su balcón está totalmente invadido por plantas trepadoras verdes. [...] Puedo ver qué pasa allí arriba, en el balcón. A veces veo brillar un vestido blanco a través de la espesa filigrana de verdor”.

Henryk: “La vi vi sólo por un instante, pero sabría decir que era rubia, que poseía unos ojos hermosos y la arrogancia de alguien de alto rango. [...] Naturalmente, estoy dispuesto a recorrer la calle del Paseo, a asistir al teatro, inclusive a visitar las iglesias, con el propósito de descubrirla. Y si me llegara a enterar dónde vive, me pasaría horas bajo sus ventanas con tal de ver su sombra detrás de las cortinas de su casa”.

Lo que hay por desvelar tras a cortina, lo salvaje de la naturaleza, la especulación sobre lo oculto, el rechazo de las iglesias y lo que connotan, situarse frente a un telón semiopaco... Estos pasajes condensan lo que en buena parte caracterizará el romance masoquista a lo largo del relato. El héroe toma una posición de espectador respecto a la amada ya desde sus primeras fantasías, es un *voyeur* de su propia desventura -“J’étais le spectateur qui ne veut pas s’en aller parce que le dénouement de la pièce lui déplait” (Raymond Radiguet, *Le diable au corps*).

“Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en abso-

luto a las esencias primitivas. [...] El origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas.” (Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*). Un código construido sobre la base de la analogía, no deja espacio entre el significante y lo significado: tiende una cuerda entre ambos que permanece tensa. No es éste el caso de los lenguajes naturales: estos códigos se contruyen en condiciones de precariedad lógica por una necesidad imperante -hablar, o, al menos, ladrar.

“El uso y el abuso del lenguaje no pueden ser separados el uno del otro.” (Paul De Man, *La epistemología de la metáfora*). Si en su concepción vulgar -clínica-, el fetichismo tiene un carácter metonímico, para Masoch toma el sentido de una catacresis; las funciones referencial y significativa del fetiche cobran un nuevo -*àvant la lettre*- sentido en el masoquismo, alejándose de la interpretación clínica para retornar a su primitivo origen religioso. El travestismo de la mujer es un ocultarse de su cuerpo bajo prótesis técnicas, signos escriturales. Su cuerpo es un relato mítico, un templo inviolable; leyendo este *corpo-cripto-grama*, cada gesto o adorno es un signo balbuceante. El fetiche es un umbral ya siempre sellado: no hay signo que soporte la carga semántica de *lo verdadero*.

El fetiche, según la clínica, funciona como metonimia o como sinécdoque del objeto de deseo: se *re-construye* al amado a partir de su cabello, de su calzado... Si la metonimia (como señala Fontanier en *Les figures du discours*, “changements de noms, ou noms pour d’autres noms”) es el “tropo por correspondencia”, y la sinécdoque el “tropo por conexión” (“La désignation d’un objet par le nom d’un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, physique ou métaphysique”), la catacresis es el tropo de la desmesura. Esta *mise en abîme* del lenguaje lo fuerza hasta agrietarlo, al llevarlo a sus más extremas consecuencias: lo que no puede decirse, *de lo que no puede hablarse*, se esboza a través de imágenes, se escribe entre las líneas, supura desde las grietas de un lenguaje violen-

tado. Mientras haya lenguaje habrá un dios, pero, al ser el lenguaje una técnica, se inscribe en lo sensible, y ya, desde aquí, muestra lo ir-realizable, ya no sólo del ascetismo, sino del mismo proyecto del conocimiento -el fuego dejó de ser divino al ser robado.

La cesura entre el signo y el significado, la palabra y la cosa, el fetiche y el dios, representa una frontera sagrada en el sentido más radical del término: el abuso de lo simbólico es intrínsecamente pecaminoso, incestuoso, contra-natura. El masoquista quiere ver, leer al dios mismo en el fetiche, *abusa* de sus posibilidades significativas:

El *abuso* del lenguaje es, por supuesto, el nombre de un tropo: la catacresis. (...) Pueden separar la textura de la realidad y volverla a montar de la forma más caprichosa, juntando el hombre con la mujer, o el ser humano con la bestia, en las formas más extravagantes. Algo monstruoso se esconde en la más inocente de las catacresis: cuando se habla de las patas de una mesa, o de la cara de una montaña, la catacresis se ha convertido ya en una propopeya, y se comienza a percibir un mundo de fantasmas y monstruos potenciales.

Paul De Man, *ibíd.*

Al hablar de “la cara de una montaña”, olvidamos la referencia primigenia de “cara”. Así sucede al hablar de la encarnación del dios en el fetiche: el dios mismo se borra para dejar paso a algo visible, brillante, *adorable* -el becerro de oro: era insupportable, en el desierto, un dios *aforme*-; del mismo modo se diluye a la amada -naturaleza-, haciéndola visible sólo a través de su manto de armiño, de su antifaz -técnica-, para reducirla a una reliquia, ya no de sí misma, sino de lo que encarna (“elle [la femme] doit se dorer pour être adorée” -Baudelaire, *ibíd.*).

Mantos de armiño, antifaces, maquillaje... dibujan una apariencia, falsean lo natural para hacerlo figurar como ideal,

divino. El masoquista re-crea técnicamente la ausencia del imposible que anhela; incapaz de afrontar esta oquedad, se rebela creando un monstruo -Frankenstein, un Golem-, un artefacto envuelto en mil redes de signos. La superposición de capas sígnicas que opera en Masoch multiplica la cesura entre el yo y lo otro. En cada tela de araña de los lenguajes y códigos hay *algo* que se deja *cazar*, algo que se insinúa como a través de un biombo de papel de arroz, pero la confusión entre estratos es tal, que no permite cribar lo poco que logra atrapar, sino que más bien este *resto* nos viene deformado. El masoquismo muestra la locura implicada en un idealismo que se desboca (“Si je dors, qui me donnera la lune?” Camus, *Caligula*).

El gesto de exégesis sólo opera sobre los signos, aunque evoque un ir más allá; sólo entrevemos lo otro -dios, verdad- cuando la expresión del lenguaje se violenta y deja que corra su sangre. No aspiremos a la sabiduría, sino a ser, a lo sumo, nigromantes de esos despojos de lo eterno que se pudren en las palabras. Forzados a crear códigos insatisfactorios para mendigarles unas migas de verdad, ante su negativa, los desgarramos para intentar leer algo más en sus entrañas.

Desde que se acepta la posibilidad de la interpretación de los signos, se admite que hay un sentido oculto tras ellos, velado, y que no nos será dado. La naturaleza del sentido es ser objeto de eros. Pero, como cualquier deseo, este eros de conocimiento es susceptible de caer en la desmesura: ha de ser sometido. La heroína masoquista doma literalmente a su amante, le somete para retraer su deseo de profanación al menos en dos sentidos; no sólo se castra (para deleite de su amante), sino que esta castidad radical remite además a una dimensión epistemológica: lo que no sabía el masoquista era que, lejos de disfrutar de una forma de placer elevada por encima de lo carnal, su naturaleza *Ubersinnliche* le alejaba más y más de sus pretensiones espirituales; su *suprasensualidad* nunca fue más que un modo de la sensualidad.

{El *masochista* danza en círculos la música del deseo en torno al fetiche. Prepara cada detalle de la *fiesta*. Lleva amuletos alrededor del cuello. Recita como una letanía crípticas palabras rituales, que, a la vez, muestran y alejan aquello a lo que invocan, permitiendo que se de, en esta holgura de la distancia, el consuelo de la pantomima de una acogida. De pronto, el cielo se abre -el dios va a descender. Al vislumbrar la inminencia el éxtasis, se le nubla la vista, balbucea, tropieza. Cae al suelo, enfermo y aterrado. Y empapado de un sudor frío, corre a tientas hasta dejar muy atrás el templo.}