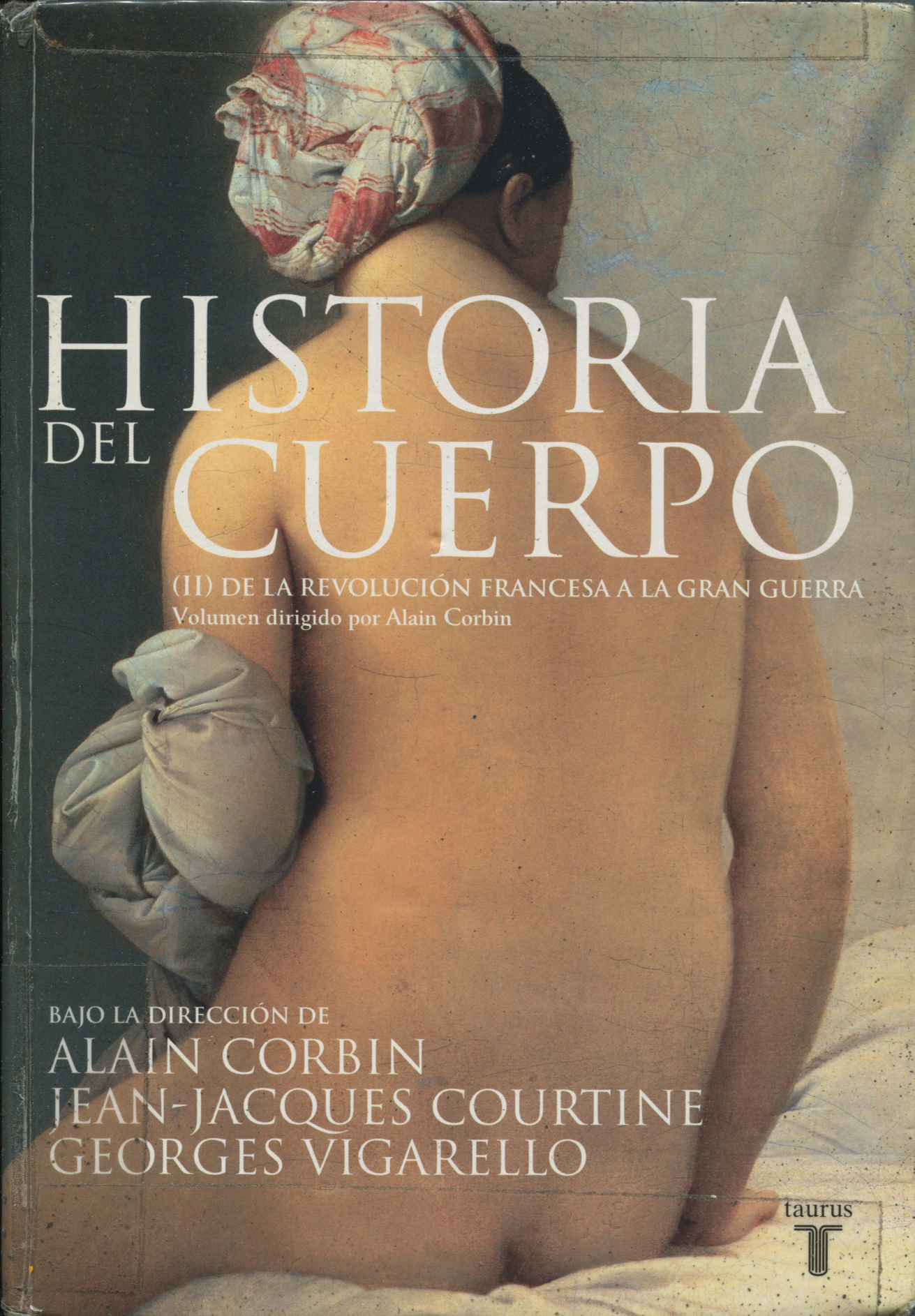


HISTORIA DEL CUERPO

(II) DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA A LA GRAN GUERRA

Volumen dirigido por Alain Corbin

BAJO LA DIRECCIÓN DE

ALAIN CORBIN

JEAN-JACQUES COURTINE

GEORGES VIGARELLO

taurus

Historia del cuerpo

BAJO LA DIRECCIÓN DE:

ALAIN CORBIN, JEAN-JACQUES COURTINE, GEORGES VIGARELLO

Volumen 2

De la Revolución Francesa a la Gran Guerra

DIRIGIDO POR ALAIN CORBIN

Traducción de Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell

taurus historia

Título original: *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*
© Éditions du Seuil, 2005
© De la traducción: Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell
© De esta edición: Santillana Ediciones Generales, S. L., 2005
Torrelaguna, 60. 28043 Madrid
Teléfono 91 744 90 60
Telefax 91 744 92 24
www.taurus.santillana.es

• Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
Beazley, 3860. 1437 Buenos Aires
• Santillana Ediciones Generales, S. A. de C. V.
Avda. Universidad, 767, Col. del Valle,
México, D.F. C. P. 03100
• Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
Calle 80, n.º 10-23
Bogotá, Colombia
Teléfono: (571) 635 12 00

Diseño de cubierta: Pep Carrió y Sonia Sánchez
Ilustración de cubierta: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *La gran bañista de Valpinçon,* h. 1808-1809, Museo del Louvre

ISBN de obra completa: 84-306-0598-3
ISBN: 84-306-0590-8 (Volumen 2)
Dep. Legal: M-38.931-2005

Printed in Spain - Impreso en España

Queda prohibida, salvo excepción
prevista en la ley, cualquier forma
de reproducción, distribución,
comunicación pública y transformación de
esta obra sin contar con la autorización
de los titulares de la la propiedad intelectual.
La infracción de los derechos mencionados
puede ser constitutiva de delito
contra la propiedad intelectual
(arts. 270 y sgts. del Código Penal).

Índice

LOS AUTORES 11

INTRODUCCIÓN
Alain Corbin 15

PRIMERA PARTE: MIRADAS CRUZADAS SOBRE EL CUERPO

CAPÍTULO 1. LA MIRADA DE LOS MÉDICOS
Olivier Faure 23

I. Cuerpo explorado, cuerpo fragmentado... ¿cuerpo negado? .. 26
El nacimiento de la medicina moderna 27
La exploración del cuerpo 29
¿Eludir el dolor? 33
El cuerpo en la relación terapéutica 37

II. El retorno del cuerpo-máquina y sus límites 40
El cuerpo: un «medio interior» 41
De lo moral a lo físico 46
El cuerpo en el «medio exterior» 51
Conclusión 54

CAPÍTULO 2. EL DOMINIO DE LA RELIGIÓN
Alain Corbin 57

I. El cristianismo, religión de la encarnación 57
II. Virginidad y continencia 65

III. El débito conyugal 72
IV. La postura ascética 74
V. La postura del recogimiento y la de la adoración 82
VI. Compasión y expectativa del milagro 83

CAPÍTULO 3. LA MIRADA DE LOS ARTISTAS
Henri Zerner 87

I. Introducción teórica 90
II. El desnudo 92
III. El modelo 98
IV. Imaginar lo real 100
V. Realismo óptico y fotografía 105
VI. «Venus y más Venus...» 108
VII. El cuerpo simbolista 111
VIII. Rodin 113

CAPÍTULO 4. LAS IMÁGENES SOCIALES DEL CUERPO
Ségolène Le Men 117

I. Mayeux y la joroba 119
II. Monsieur Prudhomme 124
III. Robert Macaire 130

SEGUNDA PARTE: PLACER Y DOLOR:
EN EL CENTRO DE LA CULTURA SOMÁTICA

CAPÍTULO 1. EL ENCUENTRO DE LOS CUERPOS
Alain Corbin 141

I. La lógica del deseo y la de la repulsión 141
El cuerpo y la historia natural del hombre y de la mujer 143
Las figuras del desenfreno: la masturbación y las pérdidas seminales 153

Erotismo y «lubricidad» 159
El retrato de «lo antinatural» 172
II. La difícil historia de las prácticas placenteras 174
III. La revolución de los últimos decenios 179
La aparición de una ciencia del sexo 179
El imaginario erótico colonial 182
Los personajes del invertido y la lesbiana 187
Riesgos y perjuicios de la visibilidad del cuerpo 194
La nueva tragedia 198

CAPÍTULO 2. DOLORES, SUFRIMIENTOS Y MISERIAS DEL CUERPO
Alain Corbin 203
I. El cuerpo masacrado 203
II. El cuerpo atormentado 215
III. El lugar del cadáver 225
IV. El cuerpo violado 230
V. El cuerpo del trabajador deteriorado y herido en el siglo de la industrialización 237
El deterioro del cuerpo del obrero 237
Los accidentes laborales 243
VI. Dolor y sufrimiento 247

TERCERA PARTE: EL CUERPO CORREGIDO, CULTIVADO, EJERCITADO

CAPÍTULO 1. NUEVA PERCEPCIÓN DEL CUERPO INVÁLIDO
Henri-Jacques Stiker 263
I. El cuerpo inválido se vuelve educable 264
II. El cuerpo inválido como monstruosidad 268
La representación erudita 269
La representación popular 272

III. El cuerpo y la degeneración 274
IV. La atención al cuerpo accidentado 277

CAPÍTULO 2. HIGIENE CORPORAL Y CUIDADO DE LA APARIENCIA FÍSICA
Georges Vigarello 281

I. El baño como algo inusual 281
II. Las abluciones parciales 284
III. El aguzamiento de lo sensible 285
IV. Los itinerarios del agua 287
V. El agua «popular» 290
VI. La limpieza «invisible» 291

CAPÍTULO 3. EL CUERPO CULTIVADO: GIMNASTAS Y DEPORTISTAS EN EL SIGLO XIX
Georges Vigarello y Richard Holt 295

I. ¿Tradiciones renovadas?
Georges Vigarello 296
Resistencias 296
«Placeres vulgares» 298
La ciudad y el agua 301
Modales burgueses 302

II. La invención de una mecánica
Georges Vigarello 304
Cuerpo productivo, movimientos cuantificados 304
Una mecánica de los movimientos 306
La invención de una pedagogía 309
Una lenta difusión 310

III. Los primeros deportes
Richard Holt 312
Los deportes old English *y el cuerpo* 314

El cuerpo del amateur 319
El ejemplo inglés: Europa y el ideal amateur 327
Sobre el uso del cuerpo masculino: la multiplicidad de deportes .. 331
El deporte en femenino 337

IV. El gimnasta y la nación armada
Georges Vigarello 342
Las sociedades gimnásticas 343
La gimnasia, disciplina escolar 345
El gimnasta como hombre nuevo 346
Las élites y el porte físico 348

V. ¿Gimnasta o deportista?
Georges Vigarello 349
¿Disciplina o juegos? 349
Un cuerpo energético 351
El deporte y la salud llevada a su extremo 352

NOTAS 355

ÍNDICE ONOMÁSTICO 419

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS 437

Los autores

Alain Corbin

Es profesor emérito de Historia del siglo XIX en la Universidad de París I y miembro de Instituto Universitario de Francia. Ha escrito, entre otros, *La Prostitution à Paris au XIXe siècle* (con Alexandre Parent-Duchâtelet) (1981), *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle* (1982); *Les Cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* (1994); y ha dirigido la obra colectiva: *L'Avènement des loisirs. 1850-1960* (2001).

Olivier Faure

Ha sido profesor de Historia contemporánea en la universidad de Clermont-Ferrand (1991-1994), y desde 1994 lo es en la Universidad de Jean-Moulin Lyon III. Es miembro del LARHRA (Laboratorio de investigación histórica Ródano Alpes), donde es responsable del grupo «Exclusiones, medicina, inserción social». Entre sus publicaciones más destacadas están: *Les Français et leur Médecine* (1993); *Histoire sociale de la médecine* (1994); *Les Thérapeutiques: savoirs et usages* (como director) (2001); *Histoire sociale et culturelle de l'homéopathie* (en preparación).

Richard Holt

Comenzó sus investigaciones en Oxford bajo la dirección de Theodore Zeldin, y actualmente es profesor del International Center for Sports, History and Culture, de Montfort University, en Leicester en el Reino

Unido. Es autor de: *Sport and Society in Modern France* (1981), *Sport and the British* (1989) y *Sport in Britain 1945-2000* (2000, con Tony Mason). El libro sobre el que está trabajando ahora trata del deporte y el héroe inglés.

Ségolène Le Men

Ha sido investigadora del CNRS (Centro Nacional de Investigación Científica) en el Museo de Orsay durante muchos años. Actualmente es profesora de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de París X-Nanterre y directora de Estudios literarios de la Escuela normal superior. Ha sido comisaria de numerosas exposiciones, entre las que destacan: *Les Français peints par eux-mêmes* en 1992; *1848: l'Europe des images* en 1998; y *Daumier* en 1999-2000. Ha publicado, entre otros títulos: *Seurat et Chéret. Le peintre, le cirque et l'affiche* (2004); *La Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet: regard romantique et modernité* (1998).

Henri-Jacques Stiker

Es director de Investigaciones (Antropología histórica) en el centro «Historia y civilizaciones de las sociedades occidentales» de la Universidad de París VII. Preside la Sociedad internacional ALTER para la historia de las enfermedades y es autor de numerosas obras y artículos entre los que destaca: *Corps infirmes et sociétés* (1997).

Georges Vigarello

Es profesor de Ciencias de la Educación en la Universidad de París V, director de Estudios en la Escuela de Estudios Superiores de Ciencias Sociales y miembro del Instituto Universitario de Francia. Autor de obras sobre las representaciones del cuerpo, entre las que se encuentran: *Le Corps redressé* (1978), *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media* (1997); *Le Sain et le Malsain. Santé et mieux-être depuis le Moyen Âge* (1999); *Historia de la violación. Siglos XVI-XX* (2000); *Du jeu ancien au show sportif* (2002); e *Histoire de la beauté* (2004).

Henri Zerner

Es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Harvard. Durante muchos años ha sido conservador del Fogg Art Museum. Se ha especializado en Arte del Renacimiento en Francia y del siglo XIX, así como en la historiografía del arte. Entre sus publicaciones destacan: *Romanticismo y realismo. Mitos del arte del siglo XIX* (con Charles Rosen) (1988); *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme* (2002).

INTRODUCCIÓN

«Para nosotros resulta extraño que a través de nuestro cuerpo, cuyas variaciones percibimos en función de las edades de la vida, y sobre todo cuando se acerca la muerte, seamos similares a cualquiera de las cosas de este mundo»[1]. Este carácter radicalmente extraño va unido a una familiaridad total, lo que impone la distinción clásica entre el cuerpo objeto y el cuerpo propio.

El cuerpo ocupa un lugar en el espacio. Es en sí un espacio que posee sus propias envolturas: la piel, el halo sonoro de su voz, el aura de su transpiración. Este cuerpo físico, material, puede ser tocado, sentido, contemplado. Es aquello que los otros ven, escrutan en su deseo. Se desgasta con el tiempo. Es objeto de ciencia. Los científicos lo manipulan y lo disecan. Miden su masa, su densidad, su volumen, su temperatura. Analizan su movimiento. Lo trabajan. Pero este cuerpo de la anatomía o de la fisiología difiere radicalmente del cuerpo de placer o de dolor.

Desde la perspectiva del sensualismo, que triunfa cuando comienza el periodo estudiado en este libro, el cuerpo es la sede de las sensaciones. El hecho de experimentarse a uno mismo constituye la vida, el origen de la experiencia, la temporalidad vivida, lo que sitúa el cuerpo «del lado de la subjetividad patética, de la carne, de la sensibilidad»[2].

Estoy en mi cuerpo y no puedo salir de él. Esta forma de estar en presencia continua de uno mismo es la base de una de las preguntas fundamentales que se plantean los ideólogos, especialmente Maine de Biran. El sujeto —el yo— sólo existe cuando está encarnado, no puede establecerse distancia alguna entre su cuerpo y él. No obstante, el cuerpo se escapa de su participación en el yo en —o mediante— el sueño, el cansancio, la posesión, el éxtasis, la muerte. Es un cadáver venidero. Por todo ello, la tradición filosófica antigua lo percibe como una cárcel del alma, como una tumba, el cuer-

po se encuentra «del lado oscuro de la fuerza, de la impureza, de la opacidad, de la decadencia y de la resistencia material»[3]. Las modalidades de unión del alma y el cuerpo —más adelante se hablará de lo psíquico y lo somático— están bien presentes en todos los discursos.

En general, los historiadores se han mostrado olvidadizos con la tensión que se establece entre el objeto de ciencia, de trabajo, el cuerpo productivo, experimental, y el cuerpo como fantasía, «amalgama de fuerza y fragilidad, de acciones y de afectos, de energía o de debilidad»[4]. En este libro se intenta restablecer un equilibrio. El cuerpo gozoso, el cuerpo sufriente, el cuerpo imaginado encuentran en él al menos un lugar equivalente al del cuerpo disecado o el cuerpo cultivado.

A partir de finales del siglo XIX, la distinción clásica que acabo de evocar en pocas líneas, que convierte el cuerpo en territorio estable del sujeto, se desplaza. La conciencia de la gestión social del cuerpo se va imponiendo poco a poco. Desde esta nueva perspectiva culturalista, el cuerpo aparece como resultado de una construcción, de un equilibrio entre dentro y fuera, entre la carne y el mundo. Un conjunto de reglas, un trabajo cotidiano de apariencias, de complejos rituales de interacción, la libertad de la que disponemos para jugar con las fronteras del estilo común, las posturas, las actitudes inducidas, las formas habituales de mirar, de estar, de moverse, componen la fábrica social del cuerpo. Las formas de maquillarse, de pintarse, incluso de tatuarse —o de mutilarse— y de vestirse son otros tantos signos del sexo, de la categoría, de la edad, de la condición social o de la pretensión de acceder a ella. Incluso la transgresión es elocuente sobre el dominio del contexto social e ideológico.

La somera diferenciación entre cuerpo objeto y cuerpo propio se enriquece en la medida en que enfrenta el cuerpo para mí y el cuerpo para el otro y puede provocar una sensación de tentativa de desposesión, el temor de que me arrebaten «el privilegio de ser un sujeto, el dueño de mi universo». De forma permanente, el individuo se siente impactado, observado, deseado, rechazado en y por su cuerpo. Esta tensión entre el cuerpo existido y el cuerpo enajenado, que ya identificó Jean-Paul Sartre, el riesgo de desposesión de manos del otro, la sumisión al poder, a los proyectos, al deseo del otro, son el fundamento, entre otras cosas, de la importancia de las relaciones sexuales. En este libro ocupan un lugar, junto al que tiene el proceso de construcción social de los tipos corporales. La unión sexual, la tentativa de fusión que la constituye, al igual que las caricias, produce una doble encar-

nación recíproca. La interpenetración de las zonas erógenas y la construcción de la imagen del cuerpo de cada cual que puede tener como resultado, se sitúan evidentemente en el núcleo de cualquier historia del cuerpo.

La porosidad de las fronteras entre el cuerpo sujeto y el cuerpo objeto, entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo, entre dentro y fuera, se ha refinado y complicado en el siglo XX a causa del desarrollo del psicoanálisis. Aunque estamos saliéndonos de los límites temporales de este volumen, hay que tener en cuenta la fuerza de esta referencia, aunque sea silenciosa, en la exploración actual de la corporeidad. El cuerpo es una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente que se elabora, se disuelve, se reconstruye al hilo de la historia del sujeto, por mediación de los discursos sociales y de los sistemas simbólicos. La estructura libidinosa de esta imagen y todo aquello que la enturbia transforman el cuerpo en cuerpo clínico, en cuerpo síntoma. Este conjunto de datos, habida cuenta de los riesgos de anacronismo y de la dificultad de combinar las perspectivas, no se va a situar en el corazón de nuestra problemática. Sin embargo, como en muchos trabajos de nuestro tiempo, su eco será audible al hilo de las páginas, especialmente en las que Henri Zerner consagra al cuerpo imaginado.

Es evidente que la lectura de este libro no puede ser sino una incursión en un objeto histórico cuya dimensión desafía a cualquier tentativa de síntesis real. No encontraremos aquí nada sobre el sueño, nada sobre la percepción del envejecimiento. El cuerpo del soldado, la exhibición del monstruo, están reservados al volumen siguiente. El de la parturienta se ha descrito en el anterior. El largo siglo XIX que ahora nos ocupa fue lo bastante rico en innovaciones para justificar nuestra insistencia en procesos tan activos como el imperio de la medicina anatómico-clínica y la frenología, la aparición de la anestesia, la aparición de la sexología, el desarrollo de la gimnasia y del deporte, la aparición de nuevas formas de producción impuestas por la Revolución Industrial, la construcción de una taxonomía social del cuerpo, la ruptura radical de la representación del yo, por citar algunos ejemplos. Sepamos, en todo caso, que este volumen sólo se puede comprender plenamente en función del que le antecede y del que le sigue.

ALAIN CORBIN

PRIMERA PARTE

Miradas cruzadas sobre el cuerpo

Qué sabían los médicos sobre el cuerpo, sobre su anatomía y su fisiología? ¿Cómo se ha ido elaborando este saber a lo largo del siglo? ¿Qué representaba el cuerpo a los ojos de los religiosos y de los cristianos fervientes? ¿Qué sistema de normas se derivaba de las creencias? ¿Cuál era la mirada de los artistas sobre el cuerpo? ¿Qué obsesiones, qué fantasías —qué angustias— guiaron esta mirada, al tiempo que se construía un imaginario social, encarnado en una serie de tipos? Son preguntas cuyas respuestas condicionan el contenido de una historia del cuerpo en el siglo xix. Por lo tanto, debemos tratarlas antes de llegar a la historia de los placeres y del dolor.

1

La mirada de los médicos

Olivier Faure

Actualmente, no somos capaces de hablar de nuestro cuerpo y de su funcionamiento sin recurrir al vocabulario médico. Para nosotros, el cuerpo es «naturalmente» un conjunto de órganos que son sede de procesos fisiológicos y bioquímicos. Designamos y localizamos nuestras enfermedades de acuerdo con una geografía y una terminología de tipo médico, aunque no siempre se ajusten totalmente a la nosología oficial.

Este préstamo terminológico no es inocente, pues orienta nuestra representación y nuestra experiencia del cuerpo. El vocabulario técnico que utilizamos nos permite convertir nuestro cuerpo en un objeto exterior, con el que podemos tomar un mínimo de distancia y conjurar las inquietudes que nos inspira. No cabe duda además de que esta matriz de análisis condiciona la escucha de nuestro cuerpo y nos hace estar más atentos a los malestares significativos para el médico que a los otros. Sin embargo, sería exagerado creer que nuestra lectura del cuerpo es meramente médica. Muchos de nuestros autodiagnósticos no corresponden al saber médico contemporáneo, que ignora las famosas crisis hepáticas, que tampoco reconocen, por otra parte, nuestros vecinos anglosajones. En cuanto a la enfermedad, no se enuncia ni se interpreta como un fenómeno puramente fisiológico, nada más lejos. Los fallecimientos provocados por el cáncer siguen anunciándose como consecuencia de «una dolorosa enfermedad». Cuando se trata de identificar las causas de la enfermedad, la herencia, la forma de vida, el destino, la falta, son recursos más frecuentes que los puros mecanismos biológicos. Al contrario de lo que se podría

pensar, estas actitudes no son un mero residuo de creencias irracionales procedentes de la noche de los tiempos, o signos de una resistencia a una medicina tecnológica y despersonalizada. Beben en las fuentes de las representaciones médicas de estos dos últimos siglos, que han convertido el cuerpo en un organismo dependiente de su entorno y de los comportamientos de aquel que lo posee. De esta forma, la visión médica contemporánea del cuerpo está lejos de reducirlo a una serie de órganos, células y mecanismos movidos por leyes fisicoquímicas. La idea de que la medicina occidental ha hecho desaparecer, desde hace dos siglos, la existencia del enfermo y la autonomía del individuo, fragmentando el cuerpo y la enfermedad, es sin duda una imagen caricaturesca. Aunque el esquema médico es ahora dominante en nuestras formas de enunciar y de vivir el cuerpo, quizá sea porque es más complejo de lo que pretende un cierto canon crítico.

Trataremos de presentar aquí un episodio esencial de la constitución y la difusión de este esquema en la sociedad. Los médicos no ignoraban el cuerpo cuando no existía la clínica, pero se mantenían a distancia de él. Las indicaciones que les daba (los síntomas) no eran su única brújula. En cambio, a partir de 1750, la observación se convierte, como en otras ciencias, en la operación esencial. El cuerpo es su objeto principal, aunque no sea el único. Aunque la visión global de un cuerpo anclado en un entorno está lejos de desaparecer, hay que añadir una serie de fotografías, cada vez más precisas pero más parciales, de un cuerpo humano formado por órganos, tejidos, células. Los médicos de finales del siglo XIX no perciben todavía las moléculas, pero la tendencia a fragmentar el cuerpo ya está bien asentada. A estas imágenes estáticas hay que sumar más adelante las películas que presentan el funcionamiento del organismo. Al mismo tiempo, el entorno total del enfermo se convierte también en terreno prioritario de observación. Tampoco se trata en este caso de un proceso inédito e Hipócrates, redescubierto a finales del siglo XVIII, ya había insistido en estos factores en su famoso tratado *De aires, lugares y aguas*. Estos dos enfoques, el medioambiental y global por un lado y el fisiológico y localista por otro, en lugar de enfrentarse, constituyen los dos pilares de la medicina moderna, aunque el segundo, más técnico, más revolucionario, adquiere más prestigio y resulta más llamativo que el primero.

Las palabras que siguen no pretenden presentar un balance exhaustivo de los conocimientos médicos sobre el cuerpo en el siglo XIX, ni describir su evo-

lución. Para ello existen recientes síntesis y excelentes obras de historia de las ciencias[1]. El objetivo no es tampoco describir una vez más la lenta y relativa progresión del poder y el monopolio médicos[2], sino más bien cuestionarse sobre la formación y la extensión de un código de lectura y de práctica del cuerpo. Todo lo que se nos dice en este volumen sobre el cuerpo, desde todos los puntos de vista, está ampliamente influido por las normas médicas. A menudo descrito por los médicos, el cuerpo inválido, enfermo, torturado o muerto está sometido a procedimientos que proceden del núcleo o de los márgenes de la medicina. A pesar del lugar que reservaban a su imaginación, los pintores y literatos han estudiado a menudo la anatomía, han visitado el anfiteatro de disección, han leído o frecuentado médicos. Podemos aceptar que a través de estas lecturas, de las consultas médicas más frecuentes, individuos procedentes de esferas sociales cada vez más amplias, hayan quedado marcados por estos nuevos códigos. En cambio, sería exagerado y falso pretender que las representaciones médicas se imponen espontáneamente al conjunto de la sociedad tan sólo por sus virtudes demostrativas. Si la medicina se ha convertido en la principal guía de lectura del cuerpo y de la enfermedad, es porque la ciencia médica se elabora en el seno de la sociedad y en respuesta a sus preguntas, y no en un universo científico totalmente etéreo.

Concretamente, se tratará de mostrar cómo, en esta dinámica de relaciones más intensas, nacen y se desarrollan nuevas perspectivas médicas del cuerpo, sin perder nunca de vista que modifican la práctica de la medicina y las relaciones entre médicos y enfermos y son modificadas por ellas. Finalmente, cambian las actitudes y las creencias de la población respecto al cuerpo, al tiempo que se adaptan a ellas. En lugar de desplegar sucesivamente estos tres registros (la ciencia, la práctica, el imaginario), o de plantear una cronología forzosamente triunfalista, hemos optado, a pesar de lo artificial del enfoque, por exponer sucesivamente las concepciones científicas del cuerpo alrededor de dos operaciones centrales de la medicina contemporánea: la clínica y la fisiología. Iremos viendo cómo estas disciplinas están lejos de aportar una respuesta unívoca y completa a las preguntas que plantean el cuerpo y su funcionamiento. Efectivamente, tras el proceso más visible y más conocido, que consiste en fragmentar el cuerpo para describirlo y curarlo mejor, los médicos no olvidan que este cuerpo es también el de una persona, que está integrado en un entorno físico y humano que constituye una amenaza para él, y viceversa.

I. CUERPO EXPLORADO, CUERPO FRAGMENTADO.... ¿CUERPO NEGADO?

Resulta de buen tono hoy en día criticar a una medicina especializada, tecnificada, en la que el médico trata un órgano, una disfunción, y no a la persona, ni siquiera al cuerpo del enfermo. Esta tendencia de fondo existe desde hace al menos dos siglos. En un principio no se trató de la consecuencia de un desinterés por el hombre, sino de la expresión de un nuevo humanismo. Además de permitir un aumento de los conocimientos sobre el organismo, así como un perfeccionamiento de los tratamientos, su efecto no fue simplemente reducir al paciente a la condición de objeto de estudio.

Este enfoque cada vez más puntillista y técnico incide naturalmente en la práctica médica y en las relaciones entre médicos y pacientes. Y en general modifica las relaciones de los individuos y de la sociedad con el cuerpo: la representación naturalista del cuerpo modifica profundamente las representaciones filosóficas del ser humano; la perspectiva localista tiene repercusiones sobre las relaciones que los individuos mantienen con su cuerpo y con la enfermedad. Estos cambios son especialmente patentes a medida que la medicina vive una segunda revolución, paralela a la primera. Más numerosos, más presentes, más visitados, los médicos penetran en ambientes sociales hasta entonces al margen de su influencia.

Debemos desconfiar aquí de dos escollos. El primero consiste en creer que existió antes del siglo XIX un enfoque totalmente profano y puramente metafórico del cuerpo. El segundo consiste en creer que las nuevas representaciones médicas hacen desaparecer totalmente las anteriores. Aunque sólo sea por frecuentación del mundo animal, la población rural tiene desde hace tiempo una imagen anatómica precisa del cuerpo humano. Es más, nacida de la antigua medicina culta, la representación de un cuerpo básicamente compuesto de cuatro humores (sangre, bilis, flema y atrabilis) ha penetrado profundamente en el cuerpo social. Podemos encontrar abiertamente en las correspondencias y diarios íntimos del siglo XVIII alusiones al carácter dominante de la representación humoral del cuerpo[3]. La adivinamos también en las comitivas de campesinos que exigen una sangría regular y preventiva, o en las clasificaciones de los individuos en función de temperamentos heredados de la visión humoral. Estas representaciones perduran,

no sin combinarse con nuevos enfoques básicamente anatómicos y fisiológicos. No obstante, todas ellas se acomodan al nuevo discurso sobre el papel del entorno y a las creencias más antiguas sobre el papel de la herencia o de lo sobrenatural.

El nacimiento de la medicina moderna

Recoger información de los pacientes, examinarlos con atención (clínica), establecer un vínculo entre sus síntomas y las lesiones orgánicas (anatomía clínica), estudiar los diferentes elementos del cuerpo humano (órganos, tejidos, células) en la salud o en la enfermedad (anatomía y anatomía patológica): estas actividades están en el centro de la medicina actual y constituyen sus disciplinas principales. Se imponen en apenas el siglo que va de 1750 a 1850. Sin embargo, esta revolución ya lleva mucho tiempo en marcha. Ya presente en Hipócrates, la observación reaparece incluso antes del siglo XVI. En lugar de limitarse a los síntomas, se extiende ampliamente a la anatomía. Las autopsias y disecciones, desaparecidas desde el periodo helenístico, se practican de nuevo abiertamente desde comienzos del siglo XIV y se multiplican a partir del siglo XVI[4]. Especialmente frecuentes en Italia, permiten identificar las lesiones anatómicas provocadas por las enfermedades. Paralelamente, hartos de los sistemas especulativos, algunos médicos como Sydenham y Boerhaave preconizan una descripción atenta de las enfermedades. Según el primero, «el que quiera presentar una historia de las enfermedades, deberá renunciar a toda hipótesis filosófica y anotar con mucha exactitud los menores fenómenos de cada enfermedad, que son claros y naturales, imitando en ello a los pintores que, en sus retratos, reproducen con tanta atención hasta las menores manchas de las personas a las que quieren representar». Esta cita de 1676 es muy elocuente. Además de la influencia del empirismo de Bacon y de Descartes, la comparación entre el pintor y el médico da a entender que la medicina participa en el lento cambio mental que se extiende por la Europa de las élites a partir del siglo XVI. La observación nace parcialmente del descubrimiento del Nuevo Mundo, con sus plantas, sus animales y sus hombres extraños. El retroceso temporal de las crisis, el enriquecimiento de algunos, el reflujo parcial del predominio religioso dan más peso a la vida terrestre y a la existencia individual. Dentro de este marco, el deseo de acabar con la enfermedad y retrasar la hora de la muerte provoca sobre el médico una demanda social de cuidados o de curación a la que no puede responder la medicina galénica. Dentro de este contexto científico

nuevo, los médicos y cirujanos más innovadores seguirán los pasos de disciplinas más «avanzadas», como la botánica y la zoología, y se convertirán en adeptos de la observación.

A pesar de los precursores ya citados, el movimiento de la medicina clínica no se manifiesta masivamente hasta después de 1750. Hasta entonces, la vinculación de las facultades a la medicina humoral relega a los innovadores a las experiencias informales. En la institucionalización del proceso clínico, los historiadores han insistido a menudo en el papel de los Estados. Deseosos de acrecentar su población para aumentar en consecuencia su potencia militar y económica, los soberanos absolutistas se interesan por la salud de sus súbditos. Las iniciativas inspiradas por el poblacionismo y el cameralismo se interesan por el control de las profesiones sanitarias y la promoción de la higiene, pero también suponen un apoyo para los médicos innovadores. En Austria sobre todo, el déspota ilustrado José II crea el hospital general de Viena (1784) y después la Academia de Medicina y Cirugía (1785) dos instituciones cuyo funcionamiento se centra en la formación clínica. Más prudente, la Monarquía francesa se contenta con modernizar la formación de los médicos y cirujanos del servicio de sanidad militar, creando los hospitales anfiteatros de instrucción (1771) y autorizando la apertura del hospital de perfeccionamiento del Colegio de Cirugía (1774)[5]. Sin embargo, lo esencial no está en estas iniciativas, sino en las creaciones espontáneas. Así se multiplican en Londres (hospitales Saint-Guy, Saint-Thomas, Saint-Barthélemy), en Italia (Pavía, 1770), en Dinamarca (Copenhague, 1761), en Alemania en los años 1750-1780[6], en Francia en el Hôtel-Dieu y en la Charité de París, en varias ciudades de provincias, cursos de medicina y cirugía prácticas destinados a los voluntarios e impartidos por médicos y cirujanos de los hospitales. Hay que añadir la formación práctica que reciben las aprendizas de comadronas en los hospitales, o en cursos itinerantes, como el de madame du Coudray. También en estos casos, la observación, la demostración, la práctica son la base de la enseñanza. Tras un largo debate historiográfico, parece demostrado que, desde mediados del siglo XVII, las clínicas no son, al contrario de la de Boerhaave en Leiden, «teatros nosológicos», en los que se presenten únicamente casos para ilustrar una enseñanza magistral, sino lugares de observación auténtica recogida en el conjunto de los servicios hospitalarios[7].

Aunque no crease la clínica hospitalaria como se ha dicho durante mucho tiempo, la Revolución Francesa y la Ley de ventoso del año XI que la co-

difica, hacen que esta disciplina sea obligatoria en la formación médica y en los exámenes que conducen al doctorado francés. Las tres facultades de Medicina abren cursos de clínica a cargo de profesores respaldados por servicios específicos en los hospitales. Donde no existe facultad, los hospitales se convierten en centro principal de la formación médica. Con la promoción de la práctica, las funciones de cirujano, situadas hasta entonces en el límite inferior de la escala, se convierten, con el nuevo título de interno, en funciones apreciadas y pronto la puerta de la vía real hacia las carreras médicas. Las funciones que permiten residir de forma permanente en el hospital y adquirir una experiencia incomparable están tan cotizadas que sólo son accesibles a través de concursos muy selectivos[8]. Lo que se llama a veces Escuela de París se convierte en un modelo de formación médica para toda Europa durante la primera mitad del siglo XIX[9].

Movimiento científico y organización institucional se unen para conferir a la observación un lugar preponderante en la medicina y abrir un movimiento sin fin en el que el cuerpo se explora y después se analiza cada vez con mayor precisión y profundidad.

La exploración del cuerpo

Aunque la observación médica deja un lugar importante al entorno, en los hospitales tiende a polarizarse sobre el cuerpo del enfermo, ya esté vivo o muerto. Efectivamente, estos lugares ofrecen a los médicos una masa de cuerpos relativamente sumisos. Únicamente abiertos a los indigentes, los hospitales celebran con ellos un contrato tácito según el cual «el desgraciado que venga a pedir ayuda paga a la medicina lo que debe a la caridad». El contrato se aplica también al cuerpo muerto que, cuando no lo reclaman, queda a disposición de los médicos que pueden «cuando el arte es vencido por la enfermedad [...] perseguirla hasta en el órgano alterado por ella y sorprender sus secretos en las entrañas mismas de sus víctimas»[10]. Así tiene lugar en los hospitales la síntesis entre dos procesos existentes pero hasta entonces separados. El vínculo que se establece entre la observación de los síntomas del enfermo y la anatomía patológica constituye la anatomía clínica. Las autopsias, primero independientes de la observación clínica cuando se contentan con identificar la sede de las enfermedades, luego subordinadas a ella cuando sirven únicamente para verificar las observaciones *ante mortem,* al multiplicarse permiten diferenciar y definir mejor las entidades nosológicas, desvelar los efectos ocultos de la enfermedad y ayudar a su com-

prensión. Es decir, el cuerpo muerto pasa a ser tan importante para la medicina como el cuerpo vivo.

Sin embargo, convencidos de la pertinencia de este proceso, pero sometidos a la presión de la clientela y enfrentados con la necesidad de actuar, los médicos ordinarios no pueden contentarse con esperar la muerte del paciente para comprender la enfermedad, realizar el diagnóstico, definir el tratamiento. De esta forma, buscan un medio de «hacer visible el interior del cuerpo humano, como una especie de autopsia sin disección»[11]. Las exploraciones vaginales y anales, el uso de sondas, velas y estiletes se practicaba desde la Antigüedad, a pesar de un declive durante el periodo clásico. La renovación de la exploración interna del cuerpo pasa ante todo por la utilización más sistemática del *speculum uteri* perfeccionado por Récamier entre 1812 y 1835. Derivados del *speculum uteri,* otros instrumentos penetran en otras cavidades del cuerpo. El espéculo uretrocístico explora la vejiga, el otoscopio explora el oído. También se aprovecha la luz para examinar el ojo, gracias al oftalmoscopio de Hermann von Helmholtz (1851) y el aparato urinario gracias a los primeros uretroscopios (1853), cuyo inventor, Désormeaux, ya apunta las posibilidades de explorar el aparato digestivo. Sin embargo, salvo el primero de ellos, estos instrumentos son de uso limitado y no superan la fase de invención, pues el desarrollo de una técnica no determina en modo alguno su uso inmediato. En cambio, la aventura del estetoscopio, el éxito de la percusión, el triunfo más tardío de los rayos X, demuestran el carácter finalmente secundario de la técnica. La percusión, propuesta por Auenbrugger en 1761, es de una simplicidad poco corriente. Según dice la leyenda, el único genio de su inventor consistió en trasladar al cuerpo humano la técnica de los viticultores, que valoran el contenido de las barricas en función del sonido que emiten al golpearlas. Esta técnica tan sencilla no se empieza a utilizar de forma inmediata, pues no produce resultados interpretables dentro del contexto científico del momento. El método, abandonado en tiempos de Auenbrugger, no adquiere un sentido hasta que Corvisart se lo apropia cuarenta y cinco años después de su descubrimiento, en el momento en que triunfa el método de la anatomía clínica[12].

El desarrollo del estetoscopio es todavía más caricaturesco e ilustrativo[13]. Laennec, alumno de Corvisart precisamente, busca y desarrolla un método de perfeccionar la escucha del cuerpo. Se trata también de un sistema de amplificación de los sonidos muy sencillo, se dice que inspirado por juegos infantiles. Con un simple rollo de papel, y más adelante con cilindros de

madera artesanales, Laennec consigue escuchar mejor los sonidos de las cavidades pulmonares, preservando al tiempo su pudor el de sus pacientes femeninas. Este instrumento y este método tienen un éxito fulminante, pues corresponden a las necesidades de muchos médicos. El *Tratado de la auscultación mediata* se traduce al inglés dos años después de su publicación, en 1819, y se publica en Estados Unidos ya en 1823. El estetoscopio llega a Canadá en 1827.

El destino del termómetro es muy diferente. Desarrollado desde hace tiempo, sin problemas importantes de uso, no se incluye hasta relativamente tarde entre los instrumentos médicos de medición. El uso del termómetro, tal y como lo conocemos, supone que se conceda un significado determinado a una serie de cifras. La operación sólo es posible a partir de la introducción del método numérico (estadístico) en la medicina, a partir de la década de 1820, en torno al doctor Louis[14]. La medición de la temperatura requiere además que se deje de considerar la fiebre como una enfermedad en sí para convertirse en simple testigo de diferentes estados patológicos. Este cambio pasa por una larga práctica de la observación clínica hospitalaria. No es de extrañar que las primeras mediciones sistemáticas de la temperatura no se realicen hasta la década de 1840 en los servicios del doctor Wunderlich[15].

La toma de la tensión arterial, todavía poco frecuente al final del periodo que nos ocupa, ilustra el papel de los factores sociales en la difusión de nuevas prácticas de medición. Muestra también cómo una técnica de diagnóstico no se contenta con revelar una patología y también la puede crear. Tampoco en este caso el problema meramente técnico es lo principal. La medición de la tensión arterial, que comienza en el siglo XVIII, de manos de Stephen Hales, es perfeccionada por el médico e ingeniero Poiseuille a finales de la década de 1820. A partir de la década de 1860, en algunos servicios clínicos, como el de Potain en el Hôtel-Dieu de París, la toma de la tensión arterial es sistemática y se interpreta como un signo clínico entre otros de diferentes enfermedades. No se generaliza ni contribuye a crear la noción de hipertensión hasta finales del siglo XIX, ante la presión de las compañías de seguros de vida. Nacidas a finales del siglo XVIII en Inglaterra, aclimatadas en Francia desde los años 1820-1830, en 1887 ya cuentan en Francia con cerca de un millón de asegurados. Aquel año se publica un *Tratado del reconocimiento médico en los seguros de vida,* que expone diferentes métodos para detectar enfermedades oscuras y trata de los medios de valorar su probabilidad. En el seno de las técnicas propuestas dentro del marco de la primera

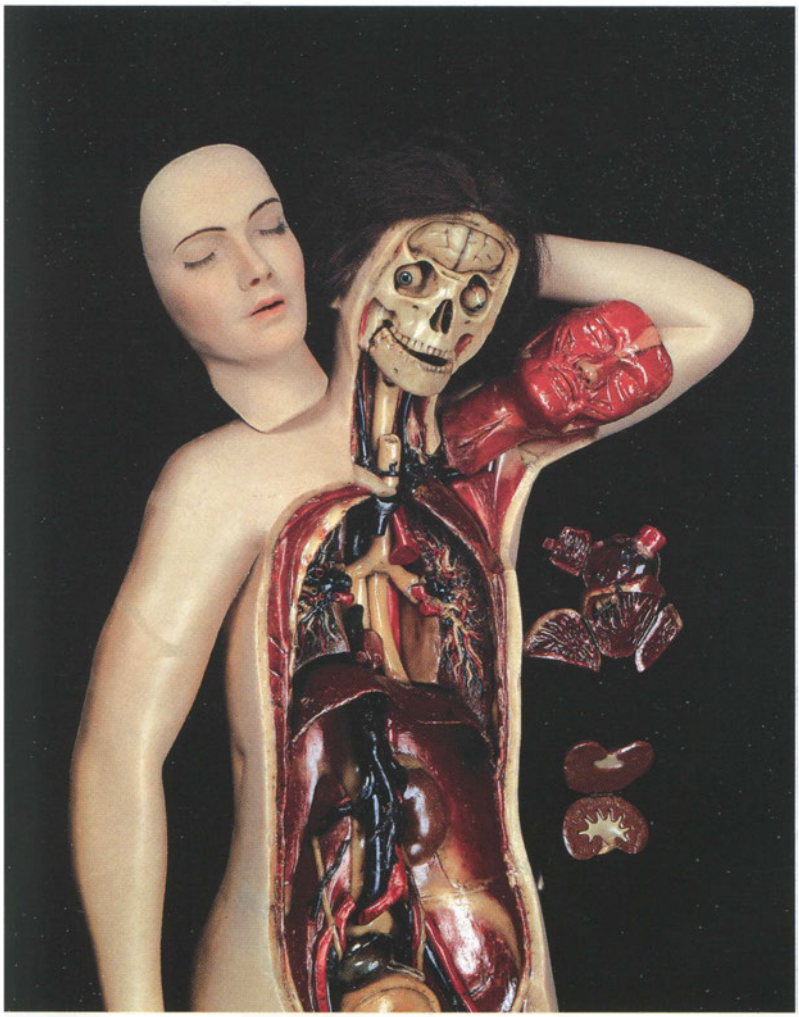
medicina preventiva, la toma de la tensión permite determinar progresivamente un nuevo riesgo y una nueva enfermedad, la hipertensión[16].

Mucho más tarde, el descubrimiento de los rayos X por Roentgen, a finales de 1895, es objeto de una pasión inmediata y generalizada, a la que no escapa el mundo médico. Esta apropiación de rapidez asombrosa se explica por el éxito general de la imagen (el descubrimiento de los rayos X es exactamente contemporáneo del cinematógrafo) y la fascinación de la electricidad, pero en medicina encuentra un uso inmediato y masivo, dentro del marco de la movilización general contra dos enfermedades definidas como plaga social: la tuberculosis y el cáncer[17]. A falta de medios de curación, la detección precoz se convierte en estrategia principal. Los rayos X son especialmente propicios, pues pueden detectar tuberculosis y tumores nacientes.

El cuerpo, que los aparatos exploran cada vez más profundamente, también se percibe de una forma cada vez más precisa y fragmentada. A la descomposición del cuerpo, órgano a órgano y aparato a aparato, se suma otra descomposición basada en un principio en la práctica de autopsias que, al multiplicarse, cambian de naturaleza. En los museos anatómicos en los que se acumulan colecciones de miembros presentados de forma aislada, la mirada va más allá del espectáculo global. Desde finales del siglo XVIII, en Inglaterra, con Cullen, Hunter y Smith, en Francia con Bichat, los médicos estudian los tejidos. Unos años más tarde, basándose en investigaciones anteriores de los naturalistas, los clínicos descubren que los tejidos están formados por células. Con Virchow la patología pasa de tisular a celular[18]. El uso del microscopio, aunque se desarrolla en el siglo XVII, no adquiere un papel decisivo y no se perfecciona hasta el momento en que el estudio de los tejidos adquiere importancia en la práctica médica. Una vez más, el planteamiento científico crea el objeto, y no a la inversa.

La introducción de técnicas específicas, que es preciso controlar, los estudios científicos avanzados que requieren la patología celular y la histología no son factibles en todas partes ni llegan a todo el mundo. Así es como empiezan a diversificarse los estudios, las prácticas y los lugares del ejercicio de la medicina, pero este principio de especialización no supone para el médico que la asume una superioridad sobre sus colegas. La especialización «moderna», que durante mucho tiempo ha estado reservada a profesionales al margen de la medicina, como los sacamuelas o los cirujanos barberos, se ocupa ante todo de las enfermedades malditas, de difícil curación o poco prestigiosas, como la enajenación mental y las enfermedades venéreas, los partos,

La mirada de los médicos



1. ***Venus anatómica formada por cuarenta piezas*****, siglo XIX, Montpellier, Museo de la Facultad de Ciencias.**

La anatomía, que se había desarrollado mucho desde el siglo XVI, se convierte en la primera disciplina que se enseña en las facultades. A falta de cadáveres, hay que recurrir a reproducciones anatómicas de cera. Por muy científicos y realistas que sean, estos muñecos no rompen totalmente con la herencia macabra que invita a la humildad.



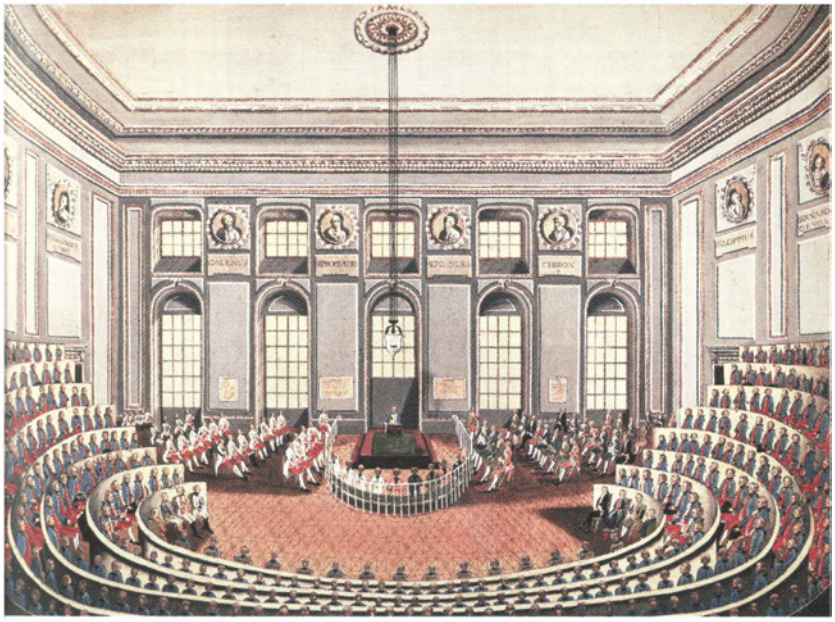
2. Molde de un útero y espéculos, siglo XIX, París, Museo de Historia de la Medicina.

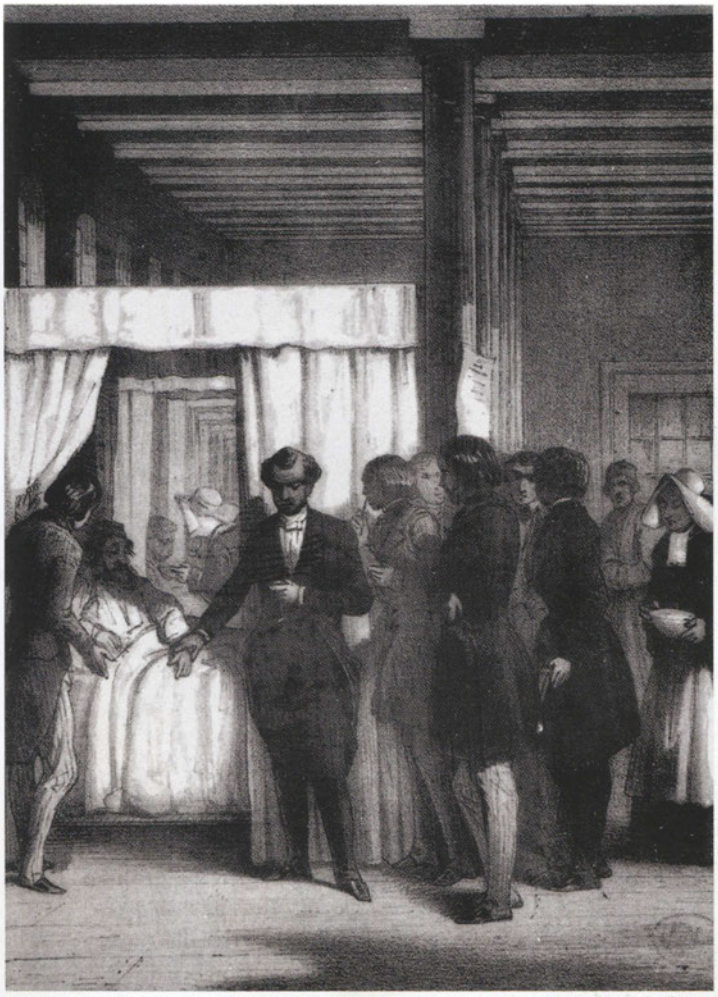
3. Abajo, a la derecha, Théobald Chartran, *Laennec en el hospital Necker ausculta a un tísico ante sus alumnos*, 1816, París, Sorbona.

4. Abajo, Chazal, *Exploración de una mujer de pie*, siglo XIX, París, Academia de Medicina.

En el hospital los médicos escrutan los cuerpos de los enfermos con sus sentidos y a veces con ayuda de instrumentos someros, estetoscopios y *speculum uteri*. Aunque los órganos femeninos provocan fascinación, su observación no puede «atentar contra el pudor».



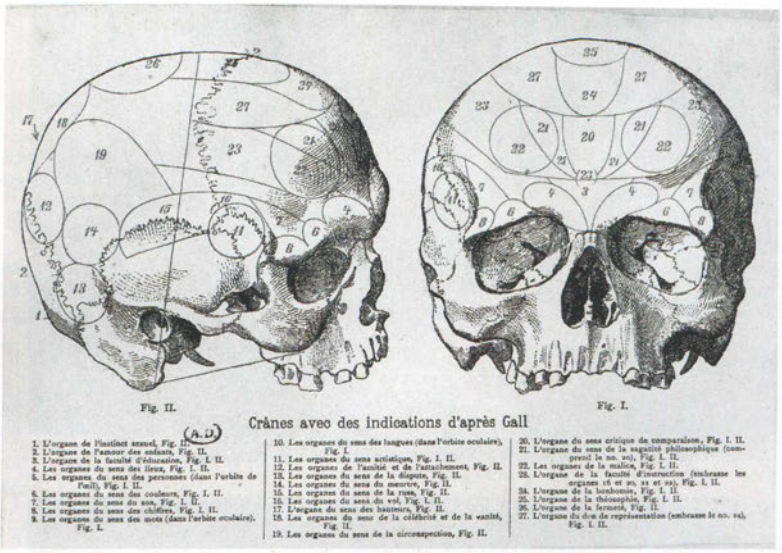




5. Hieronymus Loeschenkohl, *Inauguración de la academia médico-quirúrgica militar fundada por el emperador José II, 1785*, Viena, Instituto de Historia de la Medicina.

6. François Buchot, *Los alumnos de clínica*, siglo XIX, París, Biblioteca de la Facultad de Medicina.

Aprender medicina es sobre todo ver enfermos. Aunque los anfiteatros como el de la Academia Militar de Cirugía de Viena multiplican por diez la visibilidad, los doseles, que defienden las religiosas son un obstáculo para la mirada todopoderosa del médico.



7. Escuela francesa, *Cráneo anotado con indicaciones frenológicas según Franz-Joseph Gall*, siglo XIX, París, Bibliothèque des Arts Décoratifs.



8. François Nicolas Augustin Feyen-Perrin, *Alfred Velpeau, cirujano francés de la Charité, disponiéndose a realizar la autopsia de un cadáver*, siglo XIX, Museo de Tours.

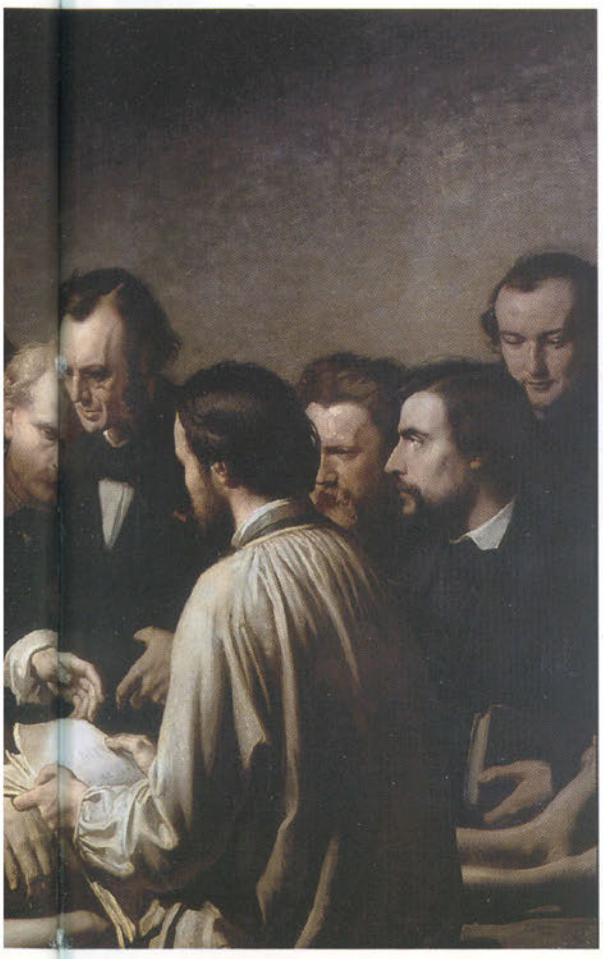
La autopsia, que durante mucho tiempo es un espectáculo puesto en escena y representado, se convierte en un acto habitual. A pesar de sus desviaciones y sus excesos, la frenología de Gall (1785-1829), que descansa en el examen sistemático de los cráneos, es una utopía generosa, además de una etapa fundamental en el conocimiento de las zonas del cerebro.



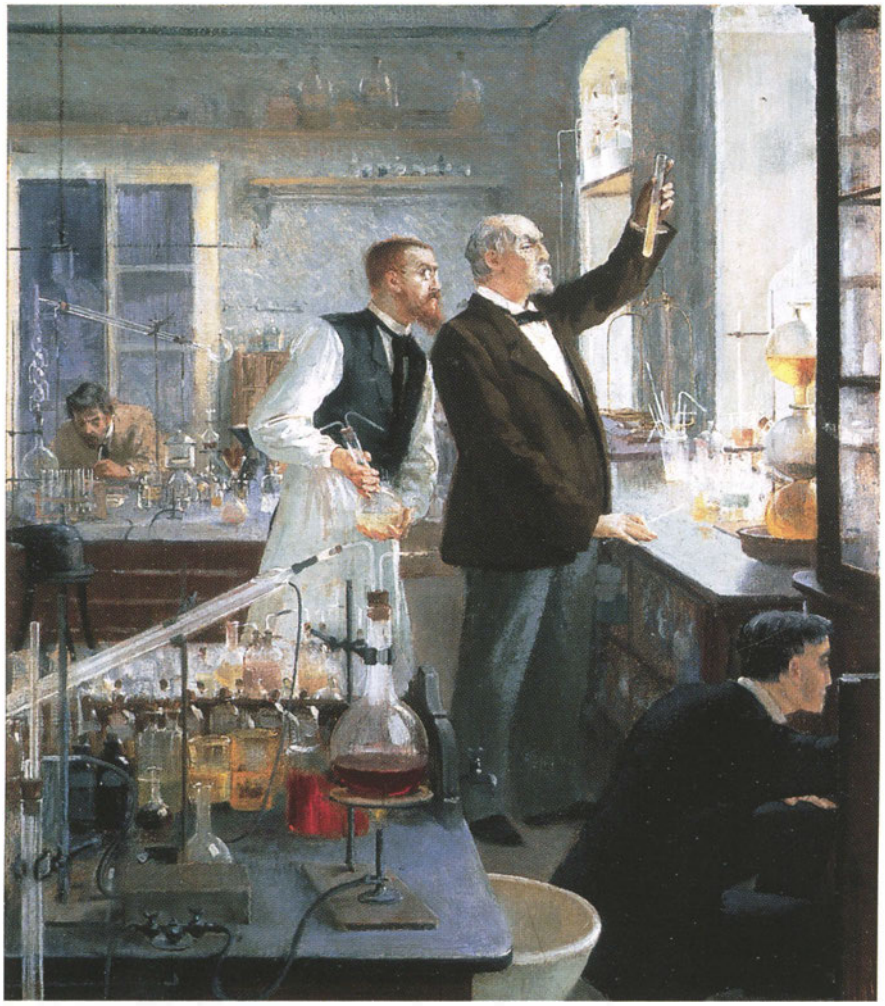
9. Henri Gevex, *Antes de la operación, o el doctor Péan enseñando en el hospital de Saint Louis su descubrimiento del pinzamiento de los vasos*, 1887, París, Museo de Orsay.

10. Lucien Jonas, *Los médicos*, Salón de 1911.

Aunque el enfermo hospitalizado está totalmente en manos del médico, el que permanece en su domicilio puede contar con la presencia de sus allegados y de las omnipresentes religiosas para negociar su tratamiento con diferentes médicos que no duda en convocar al mismo tiempo, con el fin de obtener opiniones que no siempre coinciden.







11. Max Pietschmann, *Robert Koch en el laboratorio*, 1896, Fráncfort, colección particular.

Aunque siempre es el protagonista principal de los descubrimientos médicos, el médico genial —en este caso Robert Koch (1843-1910), descubridor del bacilo de la tuberculosis— ya no está solo. Para «hacer avanzar la ciencia» necesita cada vez más ayudantes y material de laboratorio.

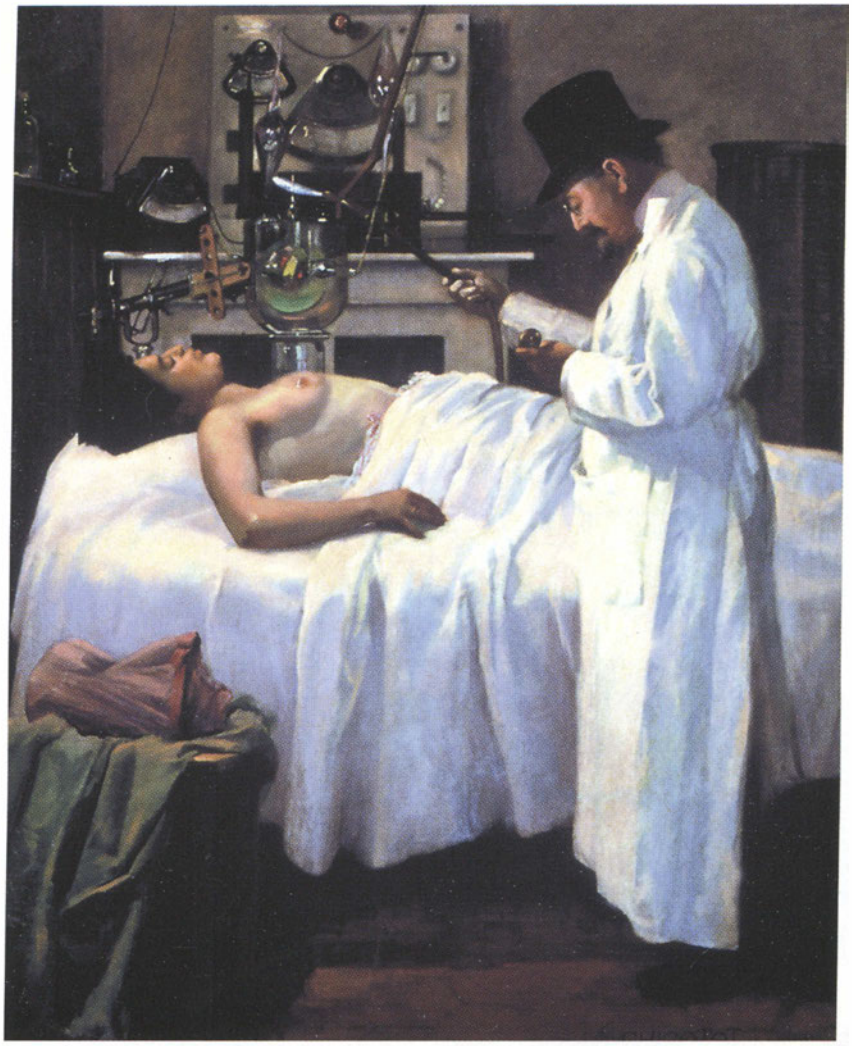


12. Sven Richard Bergh, *Sesión de hipnosis*, 1887, Estocolmo, Museo Nacional.

13. Natale Attanasio, *Los locos*, 1900, grabado.

«El delirio místico curado mediante la devoción razonable», podría ser el título de esta xilografía que ilustra claramente las relaciones ambiguas entre la locura y la religión. De Mesmer a Charcot, en un entorno hospitalario o social, la hipnosis, objeto de fascinación, provoca enconados debates.





14. Georges Alexandre Chicotot, *Primeros ensayos del tratamiento del cáncer mediante rayos X*, 1907, París, Musée de l'Assistance Publique.

En un interior burgués de principios del siglo XX, un médico con sombrero de copa utiliza la radioterapia para combatir el cáncer. La técnica ultramoderna empieza a ser curativa, y no sólo exploratoria.

las enfermedades de las mujeres o los niños. Los que se especializan lo hacen más por azar o por obligación que por elección. A pesar de su dinamismo y de las innovaciones que se les reconocen en la actualidad, no salen de la marginalidad y pasan por médicos de tercera a los ojos de los facultativos que reinan sobre los servicios generalistas, que en realidad sólo son capaces de diferenciar entre heridos y febriles. En las escuelas de medicina de provincias, vemos durante toda la primera mitad del siglo profesores que pasan de una cátedra a otra. La especialización se va imponiendo en los hospitales a lo largo de todo el siglo y en las facultades francesas a partir de 1870, pero le cuesta llegar a las consultas privadas, donde sólo una minoría de médicos hospitalarios se consideran especialistas, lo que no les impide presentarse como médicos generalistas y tratar todas las afecciones[19]. A pesar de la realidad, la medicina se sigue presentando como una ciencia única que pretende ocuparse del funcionamiento global del organismo humano y de todos sus desórdenes.

¿Eludir el dolor?

Desde hace unos veinte años, es corriente identificar esta nueva perspectiva con el paso de una medicina holística, que tiene en cuenta al individuo en su conjunto y en su entorno, a una medicina cada vez más especializada, tecnificada y deshumanizada, que se ocupa de los órganos, más que de los individuos. Esta forma de ver las cosas, que roza el anacronismo, plantea, sin embargo, un problema real. Según esta interpretación, la introducción de estas nuevas concepciones y prácticas sirve para hacer desaparecer al hombre enfermo de la relación terapéutica.

Una de las acusaciones de este proceso a los médicos y a la medicina del siglo XIX tiene que ver con el supuesto olvido o desprecio respecto al dolor del enfermo[20]. La acusación suele citar en su ayuda el testimonio de dos médicos famosos. El primero es Velpeau, inventor inmortal del vendaje que lleva su nombre, que declaró en 1840: «Evitar el dolor por medios artificiales es una quimera». El segundo es el famoso fisiólogo y experimentador Magendie, maestro de Claude Bernard, que pronunció en un debate sobre la anestesia de 1847 toda una serie de condenas de orden moral y ético. Estas posiciones se consideran representativas de la actitud global del cuerpo médico, no sólo durante todo el siglo XIX, sino hasta finales del siguiente. Las resistencias manifiestas de numerosos médicos a utilizar la morfina, incluso con enfermos terminales, que parecían naturales hasta hace algunos

años, contribuyen en gran medida a afianzar la idea de la indiferencia de los médicos ante el dolor.

Se invocan tres elementos esenciales para tratar de explicar esta constante. El primero es la herencia cristiana, sobre todo católica, que convierte el dolor y el sufrimiento en una gracia y también en un castigo. Este elemento tiene mucho peso, dado que las resistencias ante el uso de calmantes son más fuertes en los países de tradición católica que en los países protestantes. El segundo elemento es la tradición clínica. Más poderosa y agresiva en Francia que en Alemania, se la considera también responsable de esta indiferencia. Efectivamente, la investigación clínica ve en el dolor y en el relato que hace de él el enfermo uno de los elementos esenciales para el establecimiento del diagnóstico. Finalmente, el vitalismo representa el último elemento de explicación. Esta interpretación perdurable, que va más allá de la escuela del siglo XVIII que lleva su nombre, da especial importancia a un proceso inmaterial, la fuerza vital, en el desencadenamiento de la enfermedad y en la recuperación de la salud. El médico impregnado de vitalismo ve en el dolor un signo de reacción de la fuerza vital y una etapa necesaria por el camino de la curación, por lo que no encuentra ninguna razón, todo lo contrario, para luchar contra esta manifestación de una futura curación espontánea.

Por supuesto, la realidad es más compleja, y sobre todo más cambiante de lo que indica este esquema. Parece claro que el final del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX, momento en el que triunfa la medicina clínica, marcan un periodo de aumento del interés por el dolor. Liberado de su significado religioso, para los médicos y los filósofos es ante todo un medio de acceder al conocimiento de los sentidos y de la sensibilidad, centro de las interpelaciones de los filósofos, que tratan de describir y de explicar una naturaleza humana liberada de su condición exclusiva de criatura de Dios. La capacidad de sentir y de experimentar pronto pasa a ser lo propio del hombre. El estudio de la sensibilidad, objeto de especulaciones filosóficas en Condillac, es un estímulo para los médicos fisiólogos, como Albrecht von Haller, y para los médicos filósofos, como Georges Cabanis. En estas circunstancias de este entorno, el dolor está en el centro de las investigaciones sobre la sensibilidad, y también sobre la enfermedad. El dolor es objeto de observación, en sus múltiples categorías, en función de su intensidad y de sus formas. Muchos médicos, a través de la anamnesis y del examen fisiológico, tratan de buscar su origen y de describir sus manifestaciones. Aunque

la búsqueda de la felicidad y el humanitarismo propios de la Ilustración atemperan estos excesos, el nuevo interés que despierta el dolor lo acaba adornando con virtudes positivas. «Grito de la sensibilidad, mediante el cual nuestra inteligencia percibe el peligro que nos amenaza» para Marc-Antoine Petit (1799)[21], símbolo de la expulsión de humores viciados para el «mecánico» Hoffmann, manifestación de la reacción del enfermo tras una operación, el dolor se considera ante todo indicación y reacción que ofrece la naturaleza. En el momento en el que la naturaleza es la guía suprema, el dolor se convierte en una manifestación saludable que no hay que impedir en ningún caso. Sin llegar a exaltarlo, Cabanis señala que puede fortalecer el cuerpo.

Más allá de estas posiciones oficiales, es muy difícil saber cuáles eran las prácticas reales con los enfermos. Los pocos elementos de los que disponemos hacen aparecer algunas contradicciones aparentes. Antes del desarrollo pleno de los trabajos fisiológicos, el dolor sólo llega al médico a través del relato del enfermo. En este diálogo, los médicos tienen una necesidad perentoria del relato del enfermo, pero desconfían de él, pues asumen los prejuicios de las élites sobre la gente del pueblo, siempre dispuesta a quejarse y a exagerar sus problemas para sacar provecho. Sin embargo, a pesar de los sistemas utilizados para objetivar las afirmaciones de los enfermos, el relato de los dolores se convierte en un espacio de negociación entre médicos y enfermos. Estos últimos acaban imponiendo a sus interlocutores el reconocimiento del carácter individual del dolor. Frente a él, la teoría terapéutica se divide, casi a partes iguales, entre dos estrategias radicalmente diferentes. La primera, procedente de Hipócrates, consiste en provocar artificialmente un dolor mayor que el que sufre el enfermo, con el fin de oscurecer este último. De ahí la moda generalizada de usar cauterios, vesicatorios y drenajes. El uso terapéutico del dolor se refuerza con la voluntad de estimular la fuerza vital. La tendencia culmina en el uso de moxas importadas de China, que empeoran cuando se sustituye la artemisa por algodón. La técnica consiste en aplicar sobre la piel, lo más cerca posible del lugar naturalmente doloroso, un cilindro de algodón y quemarlo. A este método, criticado por sus excesos, se enfrenta, sin demasiado éxito, otro método también llegado de China, la acupuntura, cuyas agujas pueden ser conductoras de una corriente eléctrica.

La moda de la teoría del dolor derivado no excluye el uso de calmantes, especialmente el opio, también importado de Oriente y utilizado sobre todo a

partir del siglo XVII en forma de preparaciones líquidas, de las que la más común es el láudano de Sydenham. En cambio, el uso del principio activo del opio, la morfina, aislada en 1817, plantea un problema de entrada, tanto a causa de los riesgos que supone, precozmente revelados por experimentos masivos y científicos, como de la desconfianza de los médicos forenses. Deseosos de afirmar su ascendiente, desarrollan una verdadera obsesión por el envenenamiento. Sin embargo, al margen de sus usos hedonistas entre los artistas, los médicos y las personas procedentes de las colonias, la morfina afianza su lugar en la medicina entre los años 1850 y 1875[22]. Esta introducción sigue la estela del uso anestésico del éter y el cloroformo a partir de 1847[23].

La introducción de la anestesia, rápidamente extendida y aceptada con entusiasmo por la inmensa mayoría de los médicos y de las autoridades médicas, es una verdadera revolución, en un contexto hasta entonces más bien atento a las indicaciones del dolor. A decir verdad, la investigación sobre los usos del éter y el cloroformo no se desarrolla en las esferas médicas o relacionadas con la medicina. Aunque el primer producto se conoce desde hace tiempo, el desarrollo del segundo (que recibe ese nombre en 1834) viene de químicos poco interesados por la medicina y las primeras pruebas con éter en seres humanos tienen lugar en Estados Unidos dentro del marco de espectáculos circenses. De ahí llega a las profesiones paramédicas, en particular los sacamuelas, que son los primeros en utilizarlo para suprimir el dolor, proverbial, de sus pacientes. El descubrimiento de las propiedades anestesiantes del éter tenía todos los elementos necesarios para irritar a los médicos más prestigiosos y a las academias, pero en realidad, apenas llegan las primeras experiencias a la prensa médica, los médicos se lanzan a realizar anestesias, a veces sin demasiadas precauciones. Las academias se apoderan inmediatamente de la novedad y la reciben de forma curiosamente favorable, la incorporan con rapidez y casi unánimemente, a pesar de los accidentes y las incertidumbres. Podemos alegar que, en una situación de crisis de la profesión y de la ciencia médica[24], era grande la tentación de hacer suyo un descubrimiento necesariamente popular y lleno de perspectivas para ayudar a que se imponga la cirugía. Se ha querido ver en la conversión precipitada del cuerpo médico a la anestesia una atención repentina a las demandas de sus clientes, cuyo umbral de sensibilidad al dolor había caído bruscamente. Aunque es seductora desde el punto de vista intelectual, la teoría de la presión de la clientela no es fácil de probar. Las guerras del Imperio, con su cortejo de sufrimientos, bien pudieron modificar la atención que los

médicos prestaban al dolor, como muestran las reacciones de los principales cirujanos militares. Por supuesto, la prensa generalista da más eco a este descubrimiento que a ningún otro, señal de que podía encontrar mayor repercusión entre los lectores. Aunque el debate médico observa de forma neutral que operar sin dolor es un claro progreso, parece claro que los médicos están lejos de capitular ante una demanda de los enfermos, que quedan excluidos del debate. El Estado delega su poder en las academias, encargadas de manifestar en su lugar si la anestesia es peligrosa o no. La introducción de la anestesia implica una transformación de las relaciones entre el paciente y el médico, pero no solamente en beneficio del primero. Como observa Magendie, la anestesia contribuye a dejar al enfermo totalmente en manos del médico, privándole de todo control sobre la operación, si es que tenía alguno. Además, la anestesia expone al enfermo a riesgos importantísimos durante mucho tiempo, pues en Inglaterra en los años 1880 se contaba un accidente por cada cuatro anestesias. No hay nada previsto para informar al enfermo de los riesgos que corre y los escasos procedimientos judiciales abiertos por accidentes relacionados con la anestesia se archivan enseguida. Aunque los operados se benefician de la desaparición, sin duda deseada, de dolores insoportables, su cuerpo individual y su vida están más sometidos al médico de lo que lo estaban antes. En cualquier caso, a partir de ese momento se pone en marcha una forma de funcionamiento médico en el que el gran número se impone sobre el individuo.

Así pues, los médicos de tiempos de la clínica no eran indiferentes al dolor de sus pacientes. La presencia permanente y activa de estos últimos modifica más ampliamente las percepciones médicas del cuerpo.

El cuerpo en la relación terapéutica

Si no queremos caer en la trampa de condenas *a posteriori,* hay que reconocer que la desaparición del enfermo de la mirada del médico no está demostrada ni mucho menos. La charla con el enfermo cada vez pierde más terreno, empujada por el examen físico y la anamnesis es casi un interrogatorio. Las guías destinadas a los médicos recomiendan que se planteen al enfermo preguntas precisas a las que sólo puedan responder con brevedad, sin dar libre curso a sus interpretaciones. En este entorno ideal, el diálogo está totalmente dominado por el médico. El enfermo y su cuerpo ya sólo aportan indicios a los que sólo el médico puede dar un sentido transformándolos en signos. Con el desarrollo de la semiología, sólo el médico puede emi-

tir un discurso sobre la enfermedad. El diagnóstico anatómico-patológico supone además una recomposición de la nosología, que ya no depende únicamente de los síntomas que tiene y puede expresar el enfermo, sino de los signos identificados por el médico. El paso de la tisis a la tuberculosis es la manifestación más clara de la ruptura existente entre las percepciones médicas y los nombres profanos de la enfermedad. Cuando se diagnostica una tisis, enfermo y médico utilizan un lenguaje común. Ambos hablan de una enfermedad localizada en los pulmones y caracterizada por síntomas como hemoptisis o expectoración con sangre. La palabra «tuberculosis», forjada a partir de los tubérculos que Laennec y sus sucesores adivinan gracias al estetoscopio y encuentran en las disecciones, designa toda una serie de afecciones pulmonares, óseas y de algún otro tipo que corresponden a localizaciones y a síntomas diferentes. El diagnóstico anatómico-patológico priva al enfermo de la facultad de enunciar su enfermedad.

Este esquema de confiscación del cuerpo fragmentado del enfermo por parte del médico es, por supuesto, teórico. Poco sabemos de la práctica concreta y diaria de los médicos, de sus competencias reales, de su equipamiento o su instrumental, su capacidad para integrar las novedades científicas a lo largo de su carrera, de la persistencia de los esquemas de la medicina humoral. La práctica de un médico rural en las Landas, recientemente estudiada, nos permite ver de cerca la complejidad de las cosas. Nacido en 1780, hijo de cirujano formado en la Escuela de Salud de París, templo de la medicina clínica, Léon Dufour (1780-1865)[25] no aplica en su práctica técnicas nuevas que sin embargo domina y aprueba. Entomólogo además de médico, diseca multitud de insectos y realiza las autopsias que le solicitan las autoridades judiciales. Sin embargo, Léon Dufour busca, siempre que puede, un cirujano para que le acompañe cuando debe realizar determinados actos sobre el cuerpo del enfermo. A mediados de siglo, insiste mucho en que su hijo se inicie en la práctica de la auscultación y la percusión (prueba de que las conoce y las valora) pero no parece haberse consagrado él mismo a estas investigaciones hasta el final de su carrera en 1865. Todo lo contrario, sigue examinando a sus enfermos de acuerdo con las recomendaciones de Hipócrates y redacta el historial de la enfermedad a partir del relato del paciente. A medida que se desarrolla su carrera, los signos fisiológicos observados por el médico se suman a los signos físicos suministrados por el paciente, pero no los hacen desaparecer en ningún caso, de la misma forma que el dolor o las impresiones subjetivas del enfermo no se censuran en los

informes del médico. Más allá de los límites de este valioso ejemplo, podemos percibir cómo el arte del diagnóstico es fruto de múltiples parámetros y de herencias variadas. El deseo de conocer debe ajustarse a la necesidad de compartir; el recuerdo de la formación adquirida debe convivir con el mantenimiento de las fronteras entre cirugía y medicina.

El simple hecho de que la palabra «tuberculosis» haya tardado medio siglo en sustituir la palabra «tisis» en la totalidad de la literatura médica deja flotar una duda sobre la extensión rápida del nuevo enfoque entre el cuerpo médico en su conjunto. En cambio, podemos estar seguros de que la práctica urbana no se superpone totalmente a la práctica hospitalaria, aunque sólo sea por razones materiales. Lo que sabemos de las condiciones económicas y sociales en las que se desarrolla la medicina a domicilio empuja a pensar que lo habitual era negociar con la clientela. Los médicos, demasiado numerosos con respecto a la clientela solvente y enfrentados a una competencia aguda, no podían hacer padecer a sus clientes cosas que éstos no deseaban, por miedo a que se escapasen. Habría que saber en qué medida algunos clientes, fascinados por la técnica nueva y buscando la seguridad en el objeto, pudieron empujar a los médicos a utilizar estas novedades. También habría que saber, por el contrario, cuántos rechazaron estos exámenes, no desprovistos de inconvenientes: un dolor mayor en un momento en que el umbral de tolerancia ante éste parece reducirse, aunque de forma desigual; una violación de su intimidad, que cada vez se valora más; un atentado contra su pudor, aunque los tabúes que pesan sobre el cuerpo y la sexualidad se van debilitando imperceptiblemente, a pesar del discurso dominante.

No es fácil superar el umbral de lo hipotético cuando se trata de examinar las influencias que pudieron tener estas nuevas concepciones y prácticas médicas sobre las percepciones y comportamientos de los profanos ante el cuerpo.

No cabe duda de que el recurso más frecuente y socialmente más extendido a la consulta médica modificó las percepciones del cuerpo. Podemos imaginar la suma de aprendizajes que se va trenzando a partir de estos millares de entrevistas entre los pacientes y sus médicos: aprendizaje de las palabras para describir las diferentes formas de dolor; aprendizaje de una geografía para localizar la sede del sufrimiento; aprendizaje del tiempo médico para relatar la historia de la enfermedad. En diferentes grados, que es difícil precisar, el vocabulario médico del cuerpo y de la enfermedad penetra en el discurso profano. Lo sabemos desde Michel Foucault y otros: el discurso es también una

realidad cuyo uso modifica las percepciones y las sensaciones. Al obligar al enfermo a describir su dolor, su intensidad y su forma, a localizarlo con precisión, a reconstruir la historia de sus trayectos, la consulta médica tuvo que acentuar la atención prestada al malestar físico, que se percibe con mayor precisión porque debe enunciarse de acuerdo con un procedimiento preciso. El desarrollo de una atención más precisa al cuerpo es tanto más fácil cuanto coincide con el proceso más antiguo de control de los afectos y las pulsiones, que obliga a una vigilancia cada vez mayor de las manifestaciones corporales[26]. Las normas médicas se van imponiendo muy despacio, a medida que la anamnesis encierra al enfermo en el enunciado de sus síntomas, aunque deba hacerlo con precisión. El reparto de tareas entre el que enuncia y el que interpreta es fuente de coincidencias y de malentendidos. Aunque se vaya unificando el vocabulario de los médicos y los enfermos, las mismas palabras pueden ocultar realidades e interpretaciones diferentes. La tuberculosis profana, que se ha convertido en una plaga social y en un terror individual, se reduce a la tuberculosis pulmonar de los médicos y en las familias se identifica por sus signos externos (palidez, delgadez, expectoraciones con sangre) y no por la presencia de tubérculos o de bacilos. En lo que se refiere a su etiología, el foso es todavía más grande. Mucho tiempo después de la identificación del bacilo de Koch como responsable de la enfermedad (1882), su origen hereditario sigue constituyendo una interpretación tan extendida que los propios médicos franceses renuncian a considerar la tuberculosis como una enfermedad contagiosa de declaración obligatoria. Y, lo que resulta más trágico todavía, las diferentes formas de cáncer diagnosticadas por los médicos, en el imaginario de los enfermos asumen una forma única: imprudentemente difundida por la propaganda sanitaria, la imagen del cangrejo que va corroyendo el organismo impide, por su éxito mismo, el surgimiento de una representación más precisa de la enfermedad.

Parece bastante difícil dar por hecha una transformación total de las percepciones del cuerpo enfermo, incluso en el interior de la esfera directamente controlada por los médicos.

II. EL RETORNO DEL CUERPO-MÁQUINA Y SUS LÍMITES

La ambición de comprender los mecanismos de la enfermedad y el funcionamiento del cuerpo lleva a algunos médicos, con una formación clíni-

ca, a abandonar total o parcialmente los hospitales por el laboratorio, cambiando el examen de los enfermos por el estudio de los órganos, tejidos, funciones. Sin dejar de lado sus conquistas evidentes, se suele considerar que el desarrollo extraordinario de la fisiología experimental contribuyó a la deshumanización de una medicina que se interesa más por los procesos, las leyes químicas que gobiernan el cuerpo humano, que por el enfermo en su totalidad y en su experiencia vital. Además, presentar el organismo como «una máquina viva formada por una acumulación de elementos orgánicos», decir que «en el fondo, las enfermedades sólo son fenómenos fisiológicos» (Claude Bernard) da verosimilitud a estas acusaciones. Estas afirmaciones revolucionarias, en cuanto aparecen, tienen repercusiones considerables, como podemos ver por el debate filosófico que suscitan. Sin embargo, al menos en el siglo XIX, este cambio tiene menos efectos sobre las representaciones profanas del cuerpo y de la enfermedad que la revolución clínica. Efectivamente, aunque la medicina experimental de Claude Bernard, de sus antecesores y sucesores, constituye en el siglo XIX una revolución científica y epistemológica, su influencia sobre la práctica médica y la terapéutica es escasa. La teoría microbiana, que también procede del laboratorio y de la experimentación animal, tiene repercusiones inmediatas, en la medida en que promete tratamientos preventivos y da una causa simple a las enfermedades que combate. Aunque invisible, el microbio se integra con facilidad en el imaginario popular, aunque su representación difiera de la que tienen los médicos.

El cuerpo: un «medio interior»

Como no se trata de trazar aquí una historia de la medicina, nos contentaremos con recordar las consecuencias principales de la medicina experimental en la representación del funcionamiento del organismo y las concepciones de la enfermedad, antes de insistir un poco más en los fenómenos principales que explican el éxito y los límites de su difusión entre el cuerpo médico y el público. La experimentación en el sentido contemporáneo de la palabra nace en la física y la química a partir de la primera revolución científica del siglo XVII. Los físicos, y sobre todo los químicos, se consagran a experiencias que utilizan animales. Es conocido el famoso experimento de finales del siglo XVII en el que se pone de relieve el carácter mortal de la inspiración prolongada de gas carbónico. La fisiología experimental sigue en gran medida la estela de la química. Su acta fundacional es la publicación en 1821

del primer número del *Journal de physiologie expérimentale,* publicado por el médico François Magendie con el apoyo de los químicos Bertholet y Laplace. Aunque médico de los hospitales de París y jefe de servicio en el Hôtel-Dieu de esta ciudad, Magendie no consigue ser profesor de medicina, pues su forma de trabajar parece lejana de la práctica clínica que se lleva en esos tiempos. Felizmente, el Collège de France, que constituye un refugio para los malditos geniales, crea para él una cátedra de medicina experimental en la que da la medida de su valor, antes de dejar el puesto a su alumno, Claude Bernard[27]. Además de los vínculos con químicos y otros científicos, reforzados por la elección de Magendie para la Academia de Ciencias, la técnica experimental se apoya en su relación con la corriente filosófica positivista, que conoce un éxito creciente a partir de la década de 1840. Al contrario del cientificismo, el positivismo no es la consecuencia filosófica de descubrimientos científicos, sino más bien el caldo de cultivo que los favorece. La «Sociedad de Biología», creada en 1848 y muy marcada por el sello de Auguste Comte, es una institución fundamental en el desarrollo de la técnica experimental y en la difusión de sus interpretaciones. Rayer, a un tiempo miembro fundador de la sociedad y médico personal de Napoleón III, desempeña un papel esencial en la legitimación de la medicina experimental, que se aprecia, entre otras cosas, en los honores conquistados durante el Imperio por Claude Bernard, que es nombrado senador en 1869[28].

Es cierto que, a pesar del foso que se va abriendo entre clínicos y fisiólogos, la fractura entre ambos planteamientos no es radical y existe una continuidad. Es justo reconocer que la experimentación sirve más para complementar la clínica que para enfrentarse a ella, en la medida en que «compensa sus insuficiencias, variando las condiciones para que sea posible verificar las hipótesis sobre los vínculos de causalidad»[29]. Sin embargo, se trata más de una constatación intelectual *a posteriori* que de una afirmación de orden histórico. En cambio, se da una continuidad en el estudio de los tejidos, la histología, de la que ya se ocupan algunas personalidades del periodo clínico, como Bichat, que estudia los tejidos, bien en estado natural, bien después de someterlos a diferentes «tratamientos», como el uso de sustancias químicas.

Pronto ambas vías toman direcciones divergentes, al menos en Francia, en un momento en que la medicina del país sirve de modelo al resto del mundo. El divorcio no es de naturaleza esencialmente técnica, sino más bien profesional. La medicina, que no lleva mucho tiempo organizada alrededor de los postulados de la clínica, deja un lugar muy modesto para las ciencias

llamadas auxiliares en los currículos y en la organización de la docencia. Muy pronto, la práctica de la observación de enfermos se convierte en criterio de jerarquización profesional. El camino real, que comienza en el externado y se prolonga en el internado, situaciones que proporcionan frecuentes ocasiones de tratar con los enfermos, culmina con la adjudicación de un servicio hospitalario de medicina o de cirugía. En el seno de las facultades, las cátedras de clínica interna o externa son las más prestigiosas. En estas condiciones, las investigaciones experimentales se desarrollan al margen del entorno hospitalario y de las facultades de Medicina: en las facultades de Ciencias, en el Collège de France, en la Escuela Normal Superior. Aunque se ocupen de la fisiología humana, atraen más a los físicos como Pasteur que a los médicos, considerados en este caso más bien «fracasados» de la profesión. Es el caso de Claude Bernard, estudiante de medicina tardío y más bien mediocre, doctor en medicina contratado en el Collège de France por su sola habilidad manual. En cualquier caso, la suerte de Bernard es extraordinaria, pues no son muchos los laboratorios dispuestos a recibirlos. La vida de laboratorio no tiene en esos tiempos el más mínimo atractivo. Aunque se ha exagerado la miseria de estas instalaciones para destacar el genio de Pasteur y Bernard, es cierto que los emolumentos son modestos, el trabajo, ingrato, los resultados, aleatorios y el anonimato es inevitable. Los experimentadores también reciben críticas por su trabajo con animales y por su práctica de la vivisección. Aunque la reprobación no alcanza en Francia los niveles que tendrá en el Reino Unido[30], los conflictos de Claude Bernard con su mujer y sus hijas ponen claramente de relieve el desarrollo de una nueva forma de protección animal, la protección basada en la sensibilidad, que tiende a imponerse sobre la antigua protección basada en la utilidad[31]. En estas condiciones, es comprensible que los clínicos no hayan prestado demasiada atención a un proceso que se desarrollaba tan lejos de ellos.

Las razones profesionales y organizativas no son las únicas que limitan el alcance de los descubrimientos de la medicina experimental. En Inglaterra, donde el sistema está menos centralizado que en Francia, la investigación puede desarrollarse en el marco de estructuras privadas, como el famoso Instituto de Medicina Neumática de Bristol, donde el químico Humphry Davy y el médico Thomas Beddoes se dan a conocer por su experimentación con ellos mismos y con los enfermos de los nuevos gases desarrollados por la química. En Alemania[32], la reorganización universitaria de principios de siglo descansa en la asociación estrecha entre la investigación y la docen-

cia. Esta doble función se plasma en seminarios o institutos bastante bien dotados. Se trata en su mayor parte de institutos clínicos, como el de Gotinga en 1823, pero tienen cerca un instituto químico, un instituto veterinario, un gabinete de historia natural, un jardín botánico. Es comprensible que, en estas circunstancias, Alemania ocupe a partir de 1850 el primer puesto en la nueva orientación médica y que médicos clínicos, como Schönlein empiecen muy pronto a realizar análisis químicos y microscópicos. Estas relaciones no impiden un enfrentamiento entre clínicos y fisiólogos bastante similar al que se da en otros países.

El debate comienza mucho antes de que las conquistas de la investigación experimental sean incuestionables. Al lanzar su revista *Archiv für physiologische Heilkunde,* en 1842, los jóvenes turcos de la medicina alemana afirman: «Creemos que ha llegado el momento de tratar de lanzar una ciencia positiva a partir del material compuesto por experiencias prudentemente acumuladas [...], una ciencia que permita comprender los fenómenos y evite las ilusiones de la práctica»[33]. Tres años antes, en un texto más confidencial, Magendie es todavía más ambicioso al exponer sus fines a sus oyentes: «Deseo llegar con ustedes a algunas propuestas fundamentales basadas en una fisiología sana. Si además tenemos tiempo de hacer alguna incursión en el terreno de la patología, estaremos en mejores condiciones de hacerlo, al poder reconocer en las enfermedades la mano del experimentador, en el hombre que sufre, el animal que nos permite determinar a nuestra conveniencia sufrimientos similares»[34]. La pretensión de los fisiólogos, de explicar el funcionamiento del cuerpo y la sede de la enfermedad, hasta reivindicar en exclusiva la terapéutica, es anterior a la famosa *Introducción a la medicina experimental* que Claude Bernard publica en 1865, en la que afirma: «Si la enfermedad comienza necesariamente por la clínica, eso no convierte a esta última en base de la medicina científica [...]. La fisiología está en la base de la medicina científica porque es la que puede explicar los fenómenos mórbidos».

Al menos en la década de 1830, el programa de los fisiólogos se basa más en sus convicciones profundas que en las pruebas que pudieran aportar. Que sus convicciones hayan resultado fecundas, es un hecho posterior que no se puede invocar para condenar algunas de las reacciones de sus contemporáneos. Además de la reacción defensiva bastante natural de los clínicos frente a las críticas acerbas y poco matizadas de jóvenes médicos presuntuosos, la hostilidad se amplifica por consideraciones políticas e ideológicas.

Los primeros manifiestos fisiologistas suelen ser obra de médicos que, como Rudolf Virchow, son muy activos en la denuncia del orden médico y social. Los hechos de 1848 refuerzan la hostilidad de los conservadores ante los fisiólogos, asimilados a los revolucionarios, aunque la coyuntura y las adscripciones políticas de los protagonistas no son suficientes para explicar la violencia del debate. Claude Bernard, más bien conservador y favorable al II Imperio, lanza proclamas que escandalizan a más de uno[35]. A partir de sus experiencias, tanto sobre los efectos del curare como sobre la función glucogénica del hígado, Claude Bernard apunta unas definiciones generales y revolucionarias sobre el organismo y la enfermedad. Aunque marque la diferencia entre los fenómenos de destrucción orgánica, puramente químicos, y los fenómenos de organización, como la nutrición, que se escapan a las meras implicaciones fisicoquímicas, afirma que estos últimos obedecen a leyes de la naturaleza inerte, aunque no las conozcamos todavía. Por ejemplo, en la fabricación de azúcar por el hígado, la transformación del glucógeno en azúcar corresponde a la primera categoría de fenómenos, mientras que la creación de glucógeno es un «acto vital cuyo origen esencial desconocemos todavía». En su definición progresiva del medio interior, Claude Bernard pasa de afirmaciones que llevan el sello del vitalismo a una presentación cada vez más materialista. En 1854 define la nutrición como «un tipo de atracción electiva que ejerce una molécula sobre el ambiente para atraer a ella los elementos que la deben constituir[36]. Ese mismo año, define su programa como la voluntad «de comprender cómo el individuo situado en un medio cumple con su destino de vivir y reproducirse». Unos años más tarde (1857), el ser vivo no es más que un receptáculo en cuyo seno «los tejidos quedan sustraídos a las influencias exteriores directas y quedan protegidos por un verdadero medio interior que sobre todo está constituido de líquidos que circulan por el cuerpo». Estos líquidos aportan desde el exterior a los órganos, a los tejidos (y después a las células) los materiales y las condiciones necesarios para su funcionamiento, y se llevan sus residuos. Un poco más tarde, Claude Bernard afirma que los medios internos son «producto de los órganos y aparatos de nutrición, que no tienen más finalidad que preparar un líquido general nutricio en el que viven los elementos orgánicos». Su perspectiva se completa con la descripción de un sistema de regulación del organismo a través del sistema nervioso, de los centros nerviosos que excitan o frenan la absorción y la secreción. El sistema de Bernard desemboca en la propuesta siguiente: «La terapéutica podrá actuar sobre los elementos

orgánicos a través del medio orgánico interior modificado por medio de determinadas sustancias tóxicas». En esta concepción, la diferencia entre enfermedad y salud deja de ser una cuestión de naturaleza y pasa a ser un problema de grado.

Esta afirmación hace tambalearse toda la organización contemporánea de la medicina. Dado que toda enfermedad afecta al organismo en su totalidad, la clínica, el estudio de las lesiones anatómicas, acabará dejando de tener interés. Esta perspectiva profesional explica tanto la acogida tan fría que tienen los paradigmas de la medicina experimental como sus implicaciones filosóficas, que no dejan de tener su importancia. Tras definir en 1864 el cuerpo como «un conglomerado de elementos orgánicos, o incluso de organismos elementales innumerables asociados, que existen en un medio líquido que debe estar dotado de calor y contener aire, agua y materias nutritivas», Claude Bernard afirma al año siguiente en su *Introducción a la medicina experimental* que «el organismo sólo es una máquina viva» y da pie a las acusaciones de materialismo al tiempo que parece asumir el mensaje cartesiano que rechazan los vitalistas. Sin embargo, cuando define en sus últimos escritos la vida como un contacto, una relación, un conflicto, y no una resultante o un principio[37], Claude Bernard se sitúa tan lejos de un mecanicismo somero como del esencialismo cristiano, Es decir, que el debate sobre la naturaleza del hombre y la condición del cuerpo se presenta de acuerdo con una configuración mucho más compleja que la de un combate permanente y frontal entre materialistas y espiritualistas, mecanicistas y vitalistas. Otros episodios anteriores a Claude Bernard así lo muestran.

De lo moral a lo físico

Las observaciones clínicas recogidas por la Ilustración, por muy numerosas y fructíferas que sean, están lejos de explicar todos los misterios que rigen el funcionamiento del cuerpo humano y lo hacen pasar del estado de salud al de enfermedad. Las teorías explicativas vuelven con fuerza y se basan ampliamente en la observación[38]. Los espíritus abiertos partidarios de la anatomía patológica quedan decepcionados. Aunque afirme que «si abren algunos cadáveres verán desaparecer la oscuridad que la mera observación no había podido disipar», Xavier Bichat, al definir la vida como «el conjunto de las fuerzas que resisten a la muerte», reconoce los límites de la línea que preconiza. Al invocar unas fuerzas que no define, se incorpora a la interpretación vitalista, que va más allá, desde el punto de vista cronológico

y geográfico, del grupo organizado en Montpellier alrededor de Bordeu, Barthez y algunos más. El vitalismo es heredero del animismo, codificado por Stahl a comienzos del siglo XVIII. Sin negar la observación empírica, Stahl convierte el alma en la fuerza que rige el organismo, cuyo debilitamiento provoca la enfermedad. Abandonando la noción de alma, con demasiadas connotaciones religiosas, la interpretación vitalista, fuertemente anclada en la medicina de la observación, ve en la fuerza vital, que no define ni localiza, el motor de la vida, así como la fuente de la enfermedad y de la salud. En función de este principio, la medicina debe contentarse con alimentar o estimular la fuerza vital. Aunque esté muy extendida, la orientación vitalista se asimila a menudo a los compromisos religiosos y a las políticas favorables a la tradición. En la primera mitad del siglo XIX, con su gran afición a los debates ideológicos, la filosofía, la política y la medicina están profundamente vinculadas y la asimilación del vitalismo con la «reacción» provoca fuertes controversias. Por ejemplo, la famosa doctrina de Broussais, que imputa todas las enfermedades a una causa fisiológica única, la inflamación de las mucosas, se convierte en el punto en común de todos los intelectuales hostiles a la Iglesia y a la Monarquía, lo que les vale a su vez la consideración de materialistas y provoca un aumento del espiritualismo, que se desarrolla a partir de la homeopatía[39], entre otras tendencias.

El contexto de enfrentamiento ideológico explica que los ideólogos[40], y sus sucesores, los frenólogos, fueran considerados materialistas por sus adversarios, a pesar de que la realidad de mensajes es singularmente más rica y compleja. Los ideólogos, inspirados en este ámbito de reflexión por el médico Georges Cabanis, contribuyen ampliamente a abrir camino a una representación del hombre que, ni lo considera una criatura divina movida por su alma, ni un animal particular que únicamente se basa en sus sensaciones.

La ideología, corriente filosófica, científica y política, tiene dos objetivos esenciales. En el plano científico, se trata de superar la avalancha de observaciones acumuladas durante la Ilustración para organizarlas alrededor de leyes y principios generales. Este proceso requiere una participación decisiva de la filosofía (la ideología en un sentido propio). El otro objetivo de la ideología es definir unas ciencias del hombre que puedan favorecer el desarrollo de una sociedad armoniosa una vez superadas las injusticias del Antiguo Régimen y las turbulencias de la Revolución. Para Cabanis, como para muchos médicos de su época, la medicina debe ser el centro de esta ciencia

del hombre, en nombre de la metáfora organicista que pretende que el cuerpo social funcione como el cuerpo humano. El que conoce y trata al uno, puede comprender y curar al otro. La medicina de Cabanis es ante todo antropológica. Al pretender conocer al hombre en su integridad, se ve abocada a reflexionar sobre las relaciones entre lo físico y lo moral[41] (nosotros diríamos ahora lo mental). En lugar de hacer que uno dependa del otro, como hacen los animistas o los sensualistas, los ideólogos conciben las relaciones en términos de interdependencia y reciprocidad. Al establecer el vínculo entre ambos, la sensibilidad, propiedad única de lo vivo, no sólo recibe impresiones externas, como ya habían mostrado los sensualistas, sino también impresiones internas. Unas y otras generan ideas (del orden de la razón) y pasiones (del orden del instinto) con efectos, tanto morales como físicos. A pesar de las acusaciones de materialismo, los espiritualistas asumen parcialmente estas teorías. En sus *Nuevas consideraciones sobre las relaciones entre lo físico y lo mental,* que responden explícitamente a la obra de mismo título de Cabanis, Maine de Biran también acepta que el hombre está constituido por dos partes indisolubles, el ser sensible y la fuerza activa, que se relacionan a través de la imaginación. En cambio, dota a la fuerza activa de libre albedrío y pone en sus manos la propiedad de uno mismo[42]. Aunque muy especulativo, el pensamiento de los ideólogos tiene gran alcance. Considerado a largo plazo, constituye la primera reflexión sobre el funcionamiento de la psique y sus efectos sobre el organismo, lo que constituye la primera etapa de una filiación larga y fecunda. En el ámbito de lo inmediato, aclimata a la mayor parte de los medios intelectuales, incluidos los espiritualistas, la noción de unidad del individuo, que está muy lejos de la tradicional dualidad entre el alma y el cuerpo.

Desde un punto de vista muy teórico y filosófico, el debate sobre las relaciones entre lo moral y lo físico encuentra muy pronto salidas concretas y métodos de observación científicos. Tras la Revolución, las desviaciones, la locura, la criminalidad y la delincuencia son problemas que se pretenden resolver mediante la prevención y la reinserción de los culpables en la sociedad. El tratamiento de los problemas sociales corresponde tanto a la ciencia como a la política. Dentro de este marco, la frenología[43] seduce mucho a los médicos, alienistas y reformadores sociales, que la consideran un método de análisis riguroso basado en la observación que desemboca en la mejora de los individuos y de la sociedad. Franz-Joseph Gall (1758-1828) médico auténtico, observa la naturaleza como sus contemporáneos. A partir de eviden-

cias muy pragmáticas —había observado que todos sus condiscípulos con buena memoria tenían los ojos saltones— sistematiza el examen de los cráneos tratando de localizar las inclinaciones y las facultades, siguiendo el localismo anatómico que impera en la medicina. A partir de palpaciones y de autopsias *post mortem*, llega a determinar la existencia de veintisiete zonas funcionales en el cerebro, diecinueve de las cuales son comunes al hombre y al animal. Luego deduce que las prominencias y depresiones aparentes del cráneo reflejan una mayor o menos importancia de la zona correspondiente, y por lo tanto una mayor o menor predisposición del individuo a desarrollar la función correspondiente. Aunque sea objeto de multitud de interpretaciones y de denuncias en su tiempo, la teoría de Gall no es totalmente determinista, ni totalmente materialista. Para Gall, las cualidades propias del hombre le permiten controlar las pulsiones que comparte con los animales. Atribuye al cerebro humano una zona para la metafísica y una zona para el sentimiento religioso. Para muchos de sus discípulos, la frenología debe desembocar en una educación apta para refrenar las predisposiciones peligrosas y desarrollar cualidades útiles para la sociedad.

La frenología, muy combatida en su época y en parte desacreditada por demostraciones tan azarosas como espectaculares, desdeñada por los fisiólogos por su rechazo de la vivisección, pronto caerá al nivel de las teorías absurdas. Ver en ella un intento ignorado que conduce sin solución de continuidad a las experiencias de Broca y a los análisis contemporáneos del cerebro es tan excesivo como considerarla mera superchería. El historiador sólo puede destacar la amplitud y la diversidad del atractivo que ejerce la frenología sobre las élites de los primeros años de la Monarquía de Julio, tanto en el mundo médico (Broussais, Andral, Bouillaud) y en particular entre los primeros alienistas (Foville, Bottex, Brierre de Boismont, Falret, Delasiauve), como entre los higienistas, los filántropos (Appert) y los reformadores sociales (en particular los sansimonianos). Este grupo aparentemente heteróclito es testimonio sobre todo del vigor de la reflexión, de la apertura mental y de la permeabilidad de las supuestas fronteras entre el materialismo y el espiritualismo. Vemos a supuestos materialistas, como Broussais al lado de otros colegas adeptos de la homeopatía y del magnetismo, que supuestamente pertenecen al grupo espiritualista y vitalista. Los auténticos republicanos positivistas se codean con sansimonianos, para los cuales es fundamental dar un lugar a lo religioso y a lo sagrado[44]. En suma, el destino de la frenología muestra la fuerza de la herencia de los ideólogos y cuestiona las ideas

simplistas sobre el mensaje filosófico de la medicina. Al menos en esta época, la medicina no es totalmente materialista, como tampoco está dividida en campos hostiles y claramente definidos: el de los vitalistas espiritualistas y el de los materialistas ateos.

Aunque durante mucho tiempo tiene un alcance general, este enfoque complejo del cuerpo y del hombre es especialmente patente entre los alienistas. Éstos parecen dudar entre la interpretación fisiológica y la interpretación psicológica, pero en realidad asocian las dos sin considerarlas contradictorias. Pinel, muy cercano a los ideólogos[45], aplica en primer lugar el método de la anatomía clínica, para encontrar en el cerebro la sede de las enfermedades mentales. Tras más de 250 autopsias, concluye en su famoso tratado de 1808[46] que las anomalías fundamentales del cerebro no pueden explicar la mayor parte de las enfermedades mentales. Aunque no renuncia a la esperanza de encontrar otras localizaciones anatómicas de los delirios, insiste en el tratamiento moral, que no nace de una larga reflexión filosófica, ni del fracaso de las técnicas anatómicas. Es algo mucho más prosaico, derivado de la práctica de Pinel en Bicêtre y de la experiencia de Pussin, el supervisor jefe del centro[47]. El tratamiento moral sufre la traba del pensamiento de los Ideólogos, ya que trata principalmente de actuar sobre la sensibilidad del enajenado, con la esperanza de que estas puestas en escena y manifestaciones de interés tengan efectos, tanto sobre la parte física de los pacientes como sobre la moral. Hemos visto que los sucesores de Pinel estaban tentados por la frenología. La asociación entre la anatomía y la creencia en la posibilidad de actuar a través de la educación sobre la capacidad física conocida del individuo seduce a los alienistas, pues justifica sus propias orientaciones y las confirma en el tiempo. Esta asociación prosigue con Charcot. Este médico, con formación en fisiología y anatomía patológica, también desarrolla el recurso a la hipnosis en el tratamiento de la histeria, sin olvidar los factores medioambientales en el estudio etiológico de la enfermedad[48]. Esta técnica no es excepcional; aparece también en médicos como Charles Richet (1850-1935), a un tiempo descubridor de la anafilaxis (propiedad de un veneno de disminuir la inmunidad), representante de un eugenismo extremo y además muy interesado por los fenómenos ocultistas. Es otro ejemplo de la vanidad de marcar las fronteras entre escuelas y perspectivas, de la complejidad de las concepciones médicas del cuerpo y de la salud, incluso en un mismo individuo.

El cuerpo en el «medio exterior»

Con Richet, llegamos a Pasteur, al que admiraba profundamente. Los episodios, los efectos y las consecuencias liberadoras tardías de los descubrimientos de los bacteriólogos son tan conocidos que podríamos contentarnos directamente aquí con mostrar cómo han reactivado, al tiempo que lo modificaban, el papel totalmente olvidado del entorno sobre el cuerpo y la enfermedad. A riesgo de sumarnos a la numerosa cohorte de detractores de Pasteur, insistiremos sobre todo en el arraigo de la revolución pasteuriana en una imagen del cuerpo más antigua. Al evidenciar la existencia de organismos vivos responsables de numerosas enfermedades, la concepción microbiana de la enfermedad tiende a considerar el organismo como un todo que se enfrenta con otros organismos vivos. Esta concepción unicista del individuo se impone fácilmente pues se engarza en una tradición muy antigua, revitalizada a finales del siglo XVIII, que permite dramatizar y racionalizar toda una serie de retos con los que se enfrenta la sociedad en tiempos de Koch y de Pasteur.

La idea según la cual el cuerpo del hombre es un componente del universo influido por la marcha de este último es, como mínimo, tan antigua como la medicina occidental. La idea de que el hombre es un microcosmos del universo está en la base de un milenio de una perspectiva médica que considera que el organismo está formado por cuatro humores (sangre, bilis, flema, atrabilis) a imagen de un universo, formado por cuatro elementos fundamentales (aire, agua, tierra, fuego). Este modelo, que predomina hasta finales del siglo XVIII, pervive en la actualidad en estado de reliquia, tanto en el vocabulario que designa los caracteres (sanguíneo, bilioso, atrabiliario, flemático) en función de los términos humorales, como en la lectura de los horóscopos, o también en la creencia en el papel de los astros sobre el destino humano. En el siglo XIX, este esquema interpretativo no ha sido relegado al rango de los prejuicios populares.

Aunque la medicina de observación rechaza la teoría de los humores, no renuncia por ello al vínculo entre el hombre y el mundo. Todo lo contrario, le da un fundamento científico que pasa por irrefutable. La tradición, el sentido común y la teoría científica nueva contribuyen a asentar el imperio de la medicina ambientalista[49]. La observación del hombre y de la naturaleza confirma los datos acumulados por el sentido común. La estadística de las enfermedades ratifica la idea de que el tiempo, la temperatura y la humedad tienen consecuencias sobre el estado de salud. En las estaciones hú-

medas y frescas se extienden las enfermedades respiratorias, mientras que el verano es terreno abonado para enfermedades digestivas. Aunque la observación da prioridad a la atmósfera, no desdeña el papel de los lugares y el de las aguas. La relectura de Hipócrates llega a punto para ayudar a los observadores de las postrimerías del siglo XVIII y dar a sus investigaciones pragmáticas un elemento de justificación teórica. En este periodo florecen las topografías médicas, obras en las que el estado de salud de una población parece la resultante mecánica de los factores físicos (suelo, tiempo, agua) que la rodean. Esta descripción es caricaturesca: sensibles a los problemas sociales, como todas las élites ilustradas, los médicos introducen las costumbres en su esquema explicativo de la salud y de la enfermedad[50]. Las costumbres, que abarcan el conjunto de los factores humanos, incluyen las condiciones de trabajo, el hábitat, los hábitos alimenticios, sexuales, morales, es decir, la forma de vida. Aunque el cuestionamiento generalizado del Antiguo Régimen contribuye a incriminar el papel de los factores sociales exógenos, el nuevo orden posrevolucionario lleva a los médicos, integrados en las nuevas élites, o llamando a su puerta, a minimizar el papel de las condiciones nacidas del nuevo orden social. Esta renuncia a la búsqueda de causas medioambientales, se ve impulsada porque la revolución clínica tampoco desemboca en una mejora patente de los resultados de la terapéutica, que se va dejando de lado en beneficio de la etiología de las enfermedades. Los factores mórbidos más investigados e invocados con más frecuencia corresponden a la esfera personal y apelan a la responsabilidad individual, que ha pasado a ser central en la sociedad liberal. Diremos a modo de caricatura que los higienistas como Villermé hacen globalmente responsables a los obreros de su miseria material y de su deterioro físico. Poco previsores, depravados a veces, sistemáticamente perezosos y aprovechados, frecuentemente tentados por la bebida, totalmente impermeables a las exigencias de la limpieza, apegados a costumbres antiguas y peligrosas, son plenamente responsables de su triste condición. Este discurso alcanza su primer apogeo durante las epidemias de cólera, frente a las cuales se pide a los pobres, con más inconsciencia que cinismo, que mantengan la sangre fría, limpien sus tugurios y se alimenten bien[51]. Aunque el pueblo comparte la idea de un destino gobernado por el entorno exterior, ya que está acostumbrado a comprobar los efectos de las catástrofes reiteradas, en cambio el mensaje higienista tiene una acogida mucho peor. Al obviar las condiciones de trabajo y las desigualdades sociales, utilizado como pretexto para controlar a los individuos

más pobres, el primer higienismo está demasiado marcado socialmente para ganar adeptos.

El fracaso es especialmente patente porque la única operación preventiva relativamente eficaz a disposición de la medicina anterior a Pasteur es objeto de numerosos malentendidos. La vacunación[52], exclusivamente antivariólica y basada en la inoculación a los hombres de la viruela vacuna *(cow-pox),* no tropezó con la hostilidad popular sistemática que invocaron los médicos cargados de prejuicios y deseosos de justificarse. Su responsabilidad en las limitaciones de la vacunación es evidente. Desentendiéndose rápidamente de vacunar a la gente cercana al pueblo, como las comadronas, negando hasta el absurdo el carácter miscible del virus utilizado en las vacunas, complaciéndose en contradecir los deseos de las madres, el cuerpo médico parece haber hecho todo lo posible para frenar la difusión de una operación, que ya era falible y además estaba sometida a problemas técnicos delicados.

Convertir a Pasteur y a sus colegas en salvadores providenciales y conscientes de este higienismo que se encuentra contra la pared, parece incluso más falso que reductor. A pesar de todo, el descubrimiento de los gérmenes es el nacimiento de un nuevo higienismo en el que sobreviven numerosos razonamientos del periodo anterior. Al no poder encontrar de forma inmediata (con la excepción de la rabia y la difteria) medios técnicos para matar a los gérmenes o evitar su desarrollo, la revolución pasteuriana confirma la orientación preventiva del primer higienismo. En cambio, la lucha se modifica profundamente, ya que se trata de perseguir organismos vivos, debidamente identificados y bautizados, y no de agotarse tratando de cambiar radicalmente un estilo de vida. Los dispensarios, que se encargan de detectar a los individuos que podrían ser portadores de gérmenes y de examinar los productos de su cuerpo gracias al análisis bacteriológico y a los rayos X, dirigidos por médicos, son quizá las instituciones que simbolizan la ruptura con el higienismo moralizante anterior. Y sin embargo, alrededor de estos «vigías» se elaboran los discursos y las prácticas que confunden la protección de la salud con el control moral y social[53], búsqueda de bacilos y estigmatización de las desviaciones. Este higienismo social, que marca de forma duradera la organización y la filosofía del sistema de salud pública, debe mucho al contexto ideológico, social y político de fin de siglo, que no vamos a analizar aquí. El temor a la despoblación, la degeneración y el declive desempeña un papel determinante en el surgimiento de una nueva representación unicista del cuerpo, que se convierte en receptáculo de todas las

amenazas que acechan a la sociedad, centro manifiesto de todas las depravaciones presentes y pasadas. En una época que se considera cientificista y positivista, esta representación en gran medida metafórica del cuerpo alimenta y pone de relieve la creencia rediviva en el papel de la herencia. La herencia, reconocida desde tiempo inmemorial, asentada en evidencias irrefutables, es objeto de un nuevo interés cuya razón principal no es el descubrimiento de las leyes de Mendel (1866), que no son muy conocidas, sino más bien la obsesión por la decadencia. Este fenómeno no afecta únicamente al «gran público». Con total buena fe y convencidos de realizar estudios impecablemente científicos, los médicos elaboran la teoría de la sífilis hereditaria, que cuenta con la aprobación de la práctica totalidad de sus colegas, seduce a los literatos y acaba aterrorizando a una parte de la población, al menos de la burguesía[54]. Al afirmar que la sífilis de un antepasado remoto puede contaminar a sus descendientes, la teoría de la sífilis hereditaria tardía impregna la percepción de otras plagas sociales conocidas, como el alcoholismo, cuyos efectos mortíferos sobre los descendientes de los bebedores se denuncian también. La obsesión por la herencia, sumada al miedo al contagio, justifica y amplifica los sueños y las políticas de la sanidad pública. Entre estas políticas está el higienismo, que pretende ser científico y protector y que en realidad está especialmente cargado de prejuicios y fantasías y sujeto a desviaciones. Del higienismo, que nace de una imagen global del individuo, nace la sanidad pública que integra al individuo en un conjunto más amplio, la sociedad, y da prioridad a la segunda sobre el primero.

CONCLUSIÓN

Terminar la revisión de las imágenes médicas del cuerpo con una evocación del eugenismo podría hacer pensar que éste era la culminación inevitable de una evolución implacable. Nada más lejos de la verdad. El eugenismo sólo es la consecuencia temporal de una imagen del cuerpo integrada en la cadena de las generaciones. Lejos de resumir el hipotético pensamiento único de una época, ni siquiera traduce, salvo excepciones, la totalidad de las reflexiones de sus responsables, como hemos visto con Richet. Esta evidencia puede extenderse a la totalidad del siglo. Como hemos tratado de mostrar, las representaciones médicas del cuerpo no se van sucediendo unas a otras, sino que coexisten y se entremezclan. Reducir el siglo XIX a una evo-

lución que va de lo más especulativo a lo mejor demostrado, de lo más general a lo más particular, del espiritualismo al materialismo, es una reconstrucción reductora y orientada. Si abandonamos el mundo de las ideas por el de los hombres, es evidente que varias imágenes del cuerpo han marcado a una misma generación. Los médicos del triunfo de la clínica, que observan el cuerpo muerto o vivo son en general vitalistas, que además dan mucha importancia al papel del entorno en la etiología de las enfermedades. Aunque su práctica sea experimental, los pasteurianos también deben preconizar medidas que los acercan a los primeros higienistas y llevan a algunos de ellos a proferir eslóganes (la tuberculosis se contrae en las tabernas), en lugar de preceptos científicos. Al actuar de este modo, demuestran que su imagen médica del cuerpo y de la enfermedad no es, como las demás, mero producto de un razonamiento científico elaborado al margen del mundo y de sus pasiones.

Podríamos multiplicar hasta el infinito los ejemplos de estas confusiones y combinaciones entre la ciencia y la política. Preferimos deducir que la medicina del siglo XIX abrió el campo de los posibles, en lugar de definir una sola orientación. El cuerpo que emerge poco a poco es una acumulación de células, pero también un organismo movido por leyes físicas y químicas. Aunque ningún médico niega esta nueva realidad a final de siglo, nadie, ni siquiera Claude Bernard, reduce la vida a una obediencia a unas leyes generales. Aunque algunos pensaron o esperaron que retrocedería, la percepción del cuerpo como un ente libre del dominio de las leyes de la naturaleza sigue siendo considerable y no deja de avanzar. Por supuesto, el campo de las interpretaciones es muy amplio y las opciones son más abiertas. El cuerpo descrito por los médicos sigue siendo un cuerpo social, en parte modelado por su pertenencia a un linaje familiar, modificado por sus condiciones de existencia, tanto físicas como sociales, y a fin de cuentas influido por su psique. Esta última noción es tardía y apenas asoma a finales del siglo XIX y no constituye una revolución total, en la medida en que se inscribe en una larga serie de reflexiones sobre las relaciones entre lo físico y lo moral. El genio de Freud consistió en invertir la propuesta tradicional y cuestionarse las influencias de lo moral sobre lo físico.

En cualquier caso, la descripción de una medicina que impone sus perspectivas a la sociedad o la convence de su pertinencia es cuestionable. Aunque el éxito de las imágenes médicas del cuerpo es innegable, quizá habría que ver en ellas algo más que un complot instrumentado por los médicos.

El recurso al discurso médico que encontraremos a lo largo de todo este volumen puede deberse, más que al rigor de sus concepciones y a la firmeza de su evolución, a la maleabilidad, a las contradicciones de discursos múltiples de médicos dubitativos y presa de la duda permanente. El impulso podría venir en este caso de una sociedad más obsesionada, fascinada, convulsa por el cuerpo y el destino de los individuos que por la medicina.

2

El dominio de la religión

ALAIN CORBIN

I. EL CRISTIANISMO, RELIGIÓN DE LA ENCARNACIÓN

El siglo XIX debe percibirse como el momento de un desencanto del mundo. La práctica religiosa decae. No es el momento de explayarnos sobre las premisas de los que se esforzaron por medir la evolución del fervor[1]. Nos limitaremos a subrayar que el desvanecimiento de la hegemonía del catolicismo —puesto que básicamente nos referimos a él— no fue ni masivo ni lineal. Aunque la práctica religiosa masculina llega a ser muy minoritaria, la Iglesia cuenta con las mujeres para perpetuar su influencia. Por otra parte, el enriquecimiento del dogma y el rigor creciente de la disciplina, que datan del siglo XVI, se extienden muy poco a poco. Muchos historiadores de la religión piensan que en el siglo XIX profundizaron, en el seno de la población ferviente, la espiritualidad y la moral tridentinas (caracterizadas por las decisiones del Concilio de Trento).

Muchas personas, que se habían pasado al ateísmo o al agnosticismo, conservaban los restos de una cultura heredada de la lectura juvenil del catecismo, alimentado por la asistencia a los oficios, aunque sólo fueran los ritos de paso, las fiestas de guardar[2] o las misiones. Una élite de católicos había pasado por los internados religiosos, o incluso los seminarios menores. La lectura de libros piadosos era masiva, como mostró Claude Savart a propósito del II Imperio[3]. La *Imitación de Cristo* fue un *best-seller* durante mucho tiempo, con gran influencia sobre las jóvenes. Tras la lectura de varios

miles de obras escolares, Christian Amalvi observa que Bossuet se encontraba en el cuarto puesto de la lista de grandes hombres citados profusa y elogiosamente[4]. Las conferencias de Cuaresma del padre Lacordaire en Notre-Dame contaban con un público numerosísimo. Las nuevas vocaciones en las órdenes religiosas siguieron una curva ascendente hasta mediados de la década de 1860, según Claude Langlois, y no menos de 200.000 muchachas consagraron sus vidas a Dios[5], sin contar las mujeres piadosas que componían las órdenes terciarias[6]. Fue el siglo del santo párroco de Ars, de Bernadette Soubirous y de Teresita del Niño Jesús. Las multitudes que peregrinaban a Lourdes, conducidas por los asuncionistas, dejaban estupefactos a los observadores, por su carácter masivo. Olvidar el peso del catolicismo sobre las representaciones y los usos del cuerpo sería condenarse a la incomprensión de la cultura somática de este siglo XIX, que también fue el de la mariofanía o aparición de la Virgen.

Nuestro siglo XXI ha perdido contacto con estos tiempos tan cercanos de nosotros, pero de los que nos hemos alejado tanto que se nos hacen incomprensibles. Debemos, pues, hacer un esfuerzo particular de empatía. Todo lo que se refiere al cuerpo, cuando hablamos de la religión católica, tiene para nosotros un sello peculiar. En primer lugar, no debemos olvidar que el cristianismo, a diferencia de las otras dos religiones monoteístas, está basado en la encarnación de la divinidad, que se celebra el día de Navidad; de esta forma, el cuerpo del Niño Jesús, y posteriormente el de Cristo, constituyen el centro del sistema de creencias. Los temores, las ternuras y los tormentos de la maternidad, los sudores de sangre de la presciencia de la agonía, los horrores del suplicio son emociones y sentimientos más o menos asumidos por el fiel según el grado de su fe y su fervor, pero que de todas maneras remiten directamente a la condición carnal; son afectos que mantienen a distancia la concepción, como mucho metafórica o conscientemente antropomórfica del cuerpo de Dios del Antiguo Testamento, que no deja de ser, como en el islam, una imagen abstracta, colérica, justiciera o misericordiosa. Además, para los católicos, la Iglesia entra en el cuerpo místico del Cristo resucitado, que reúne a vivos y muertos.

El cuerpo, obra de Dios, que ha creado el hombre a su imagen, además del receptáculo del alma es un templo dispuesto para recibir el de Cristo en el sacramento de la eucaristía, lo que explica la frecuencia del término «tabernáculo» para designarlo. Los ritos del bautismo, de la confirmación, y mucho más de la extremaunción, manifiestan esta sacralidad del cuerpo del

hombre, que también está destinado a la resurrección. Una vez reducido a la condición de cadáver, se convierte enseguida en la sanie, que, según Tertuliano —traducido al francés por Bossuet en su sermón sobre la muerte—, no tiene nombre en ningún idioma; envoltura que vuelve al polvo tras haber liberado el alma que aprisionaba.

El cuerpo que, según esta tensión, convierte al hombre en parcela de la divinidad, de la misma manera que la Encarnación era el fundamento de la humanidad de Cristo, está hostigado por el demonio y por sus tentaciones. Desde el pecado original, a causa de la concupiscencia, escapa a la voluntad. Se manifiesta al margen de los deseos del ser íntimo, como muestra el automatismo de la erección y otras manifestaciones del deseo. Hay que dominarlo, apartarse de él, utilizarlo como receptáculo para el Espíritu Santo —que es el sentido del sacramento de la confirmación— con el fin de liberarse de los pecados del orgullo, la gula y la lujuria, pues los dos últimos pueden devolver al hombre la condición de animal. La injerencia del demonio alojado en el interior del cuerpo puede llegar a la posesión. Este mismo cuerpo es elegido a veces como sede del milagro. Las curaciones, que parecen alterar las leyes de la naturaleza, son la manifestación más evidente de Dios.

Según este conjunto de creencias y representaciones que hemos repasado muy rápidamente, el católico del siglo XIX, que además ha heredado la profunda escisión entre el cuerpo y el alma que tiene lugar durante el siglo XVII, se encuentra impregnado por imágenes de los cuerpos de Cristo, de la Virgen, de los santos mártires y de los ángeles.

La espiritualidad de la primera mitad del siglo XIX insiste con una violencia inaudita en el cuerpo doloroso de Cristo redentor, cuyos sufrimientos se describen con el mayor realismo. El culto de los instrumentos de la Pasión, y sobre todo el culto del Sagrado Corazón, aunque no datan del siglo XIX, revisten una amplitud y conocen una difusión desconocidas hasta ese momento. En 1846, la Virgen que, según unos pastores se aparece en La Salette, porta objetos que simbolizan los sufrimientos de Jesús: el látigo de la flagelación, las espinas de la corona, los clavos de la crucifixión, la lanza clavada en el costado. La veneración creciente por la Santa Faz y la Verónica, que en la ascensión al Calvario tiende a Jesús un lienzo sobre el que se imprime su rostro, refuerza esta presencia insistente de la máscara ensangrentada. Al finales del siglo, bajo la influencia del culto propagado en Tours por la hermana Saint-Pierre, Thérèse Martin elegirá, en el Carmelo de Lisieux, el nombre de Teresa del Niño Jesús y de la Santa Faz.

Los ejercicios espirituales, especialmente la meditación sobre los misterios dolorosos, que subyace en parte en el rezo del Rosario, son una letanía de las torturas padecidas por Cristo. La práctica del Vía Crucis, que se extiende a mediados de siglo[7], refuerza la insistencia de esta meditación. Cada etapa de los sufrimientos de Jesús es objeto de una estación que obliga a los fieles a detallar la mutilación progresiva del ser corporal. Una literatura piadosa y centrada en el dolor, como la publicación en 1815 de *Intérieur de Jésus et Marie*, del jesuita Jean-Nicolas Grou, se deleita con el relato de los sufrimientos del Redentor, cuya sangre brota, corre y cubre el cuerpo. Esta sensibilidad trágica se ve reforzada por la creencia en la circulación de la sangre de Cristo por la historia.

En esta época de triunfo de la medicina anatómico-clínica, y después fisiológica, el culto por el Sagrado Corazón reviste unas formas de realismo inaudito. El cuerpo de Cristo se representa, en el sentido propio de la palabra, eviscerado. A veces, la reproducción de los instrumentos de la Pasión hasta el centro de los órganos internos refuerza la turbación del espectador, porque además, curiosamente, esta evisceración que sitúa en primer plano el corazón, es decir, el amor que el Redentor tiene por sus criaturas, no parece poner en peligro la vitalidad del Cristo representado, que en algunas imágenes tiende el dedo hacia su pecho abierto. Las oraciones reiteran el deseo de habitar el Corazón de Jesús, refugio ideal; el fiel espera lograrlo mediante la meditación y la contemplación de las heridas.

El culto del Sagrado Corazón conoce su apogeo tras la guerra franco-prusiana y la Comuna. Reviste entonces una connotación oficial. La Asamblea Nacional decide construir la basílica de Montmartre, que no se terminará hasta mucho más tarde. Los diputados clericales peregrinan hasta Paray-le-Monial, a consagrar a Francia al Sagrado Corazón[8]. Las procesiones y los cánticos que exaltan la víscera sagrada son incontables. A pesar de todo, el «dolorismo» se había difuminado poco a poco desde mediados de siglo. El dogma de la Inmaculada Concepción y la mariofanía habían sugerido una piedad más seráfica y, dentro del contexto del arte religioso de consumo, las representaciones de Jesús se hacen más plácidas.

El cuerpo sufriente de Cristo, este cadáver que los artistas muestran cuando baja de la cruz o es introducido en la tumba, está esperando convertirse en un cuerpo glorioso. La materialidad del cuerpo de Jesús resucitado no es dudosa para el católico. La escena evangélica durante la cual el discípulo Tomás hunde los dedos en las heridas abiertas del crucificado es su-

ficiente para convencerlo. La tradición icónica de la Transfiguración en el monte Tabor, y más claro todavía, la de la escena de la Ascensión, marcan las representaciones de un cuerpo glorioso. La presencia en el imaginario del último de estos episodios resulta manifiesta. Portalis, consejero del Primer Cónsul, había querido convertirla en una de las cuatro «fiestas conservadas»[9]. El Rosario, meditación sobre los misterios del cuerpo doloroso, es también celebración mental del cuerpo glorioso, especialmente la figura del Cristo Rey, a quien se dedicarán numerosos edificios religiosos.

La proclamación —muy esperada— del dogma de la Inmaculada Concepción es esencial en el tema que nos ocupa. Era inconcebible que el Dios vivo se hubiera encarnado en el seno de una mujer marcada por el pecado original. Por lo tanto, el reconocimiento del carácter intacto de María es el resultado de un razonamiento sencillo. Es lo que reconoce el papa Pío IX en 1854. Hay que destacar que este dogma no se refiere a la sexualidad, salvo por la referencia implícita a la grandeza misteriosa de la unión física de Ana y Joaquín, los padres de la Virgen según los evangelios apócrifos, y el hecho de que, por su inmaculada concepción, María escape a la concupiscencia. Apenas promulgado el dogma, tiene una gran repercusión entre el pueblo ferviente e impone una visión más delicada del cuerpo de María que la tradicional *Mater Dolorosa*. En unos años, se multiplican los edificios consagrados a María Inmaculada y las instituciones que se le dedican, y el 8 de diciembre se convierte en una fiesta celebrada en los internados confesionales.

Esta imagen de un cuerpo femenino preservado del pecado original, nacido del misterio de la unión carnal de Ana y Joaquín, amplifica la del cuerpo que accede a la maternidad sin relaciones sexuales. La Inmaculada Concepción enriquece la escena de la Anunciación, que se difumina un tanto en el orden de las representaciones, si la comparamos con la insistencia en representarla de los artistas del Renacimiento. Queda la escena de la Asunción, la más difícil de visualizar.

No está claro que haya ganado en importancia en la mente de los católicos, a pesar de la actividad intensa de la congregación de los asuncionistas. Sólo investigaciones cuantitativas permitirían decirlo. En cualquier caso, la Asunción tiene un gran peso sobre las representaciones del cuerpo femenino glorioso. El que había recibido en su seno la persona divina de Jesús, difícilmente podría volver a ser sanie, como el resto de los cuerpos, y esperar como ellos la resurrección; de ahí la creencia reconocida en la asunción de la Virgen, que entonces no constituía todavía un artículo de fe. Los artistas

presentan en general, no un cuerpo glorioso que se eleva por sus propios medios hasta el cielo, como Cristo en la Ascensión, sino un cuerpo humano, intacto, que todavía no se ha transfigurado, que escapa a la gravedad gracias a una cohorte de ángeles que lo trasladan hasta el paraíso, a la derecha del Hijo.

La Asunción pareció suficientemente importante a los ojos de Portalis para justificar una «fiesta conservada», en la fecha del 15 de agosto. Como es sabido, ha quedado incrustada en nuestras costumbres. Hay que decir que, con mucha habilidad, durante el I y el II Imperio, se hace coincidir con la fiesta de los soberanos, transformándola así durante un tiempo en celebración nacional[10].

Lo más importante, para el tema que nos ocupa, es que frente a la presencia real del cuerpo de Cristo en la eucaristía, el de la Virgen se haya manifestado en Francia de una forma visible durante el siglo XIX. Centenares de apariciones, presuntas, reivindicadas, son la fascinación de aquella época. La Iglesia sólo reconoció tres: la de La Salette (1846), la de Lourdes (1858) y la de Pontmain (1871). ¿Qué se nos dice de la apariencia de este cuerpo, a un tiempo virginal y maternal?

La Virgen que pretenden haber visto en 1846 Mélanie y Maximin, dos niños de la pequeña localidad alpina de La Salette, es una Virgen dolorosa, de verbo apocalíptico. Vaticina desgracias. Su cuerpo de mujer, de aspecto maternal, se recorta sobre un halo de luz. En 1870, en Pontmain, pequeña localidad de Mayena, la Virgen se manifiesta también a unos niños, en el momento en que los prusianos amenazan con invadir la región. Su silueta se recorta sobre la noche estrellada, en una forma y con unos colores que evocan los de un icono bizantino. Entre estas dos fechas, en la primavera de 1858, María se aparece en una grieta de la gruta de Massabielle, a orillas del río Gave. Este acontecimiento, del que por supuesto no hay pruebas, es especialmente rico en enseñanzas sobre el tema que nos ocupa.

La Virgen descrita por Bernadette Soubirous, una pastorcita de catorce años, primogénita —y por lo tanto «heredera»— de una familia pobre y numerosa, tiene la apariencia de una niña de doce años. Su estatura es inferior a la de Bernadette, que mide un metro cuarenta. La silueta de la pequeña dama, que Bernadette describe como «muy bonita», se ajusta a las representaciones de las hadas que tradicionalmente vivían en las grutas y manantiales de los Pirineos. Su edad se corresponde con la de la Virgen que se aparecía a Teresa de Ávila[11].

Según Bernadette, la niña lleva un vestido blanco con cinturón azul. Un velo blanco le cubre el cabello y los hombros, pero su expresivo rostro es perfectamente visible. Sus pies descalzos, adornados de dos rosas amarillas, son de un blanco deslumbrante. Tiene las manos unidas a la altura del pecho. En esto, su actitud difiere de la de la Virgen que se le había aparecido a Catherine Labouré en 1830. En la medalla milagrosa que conmemora esta mariofanía, que se distribuyó en decenas de miles de ejemplares durante la epidemia de cólera de 1832, las manos se tendían hacia el sol y de sus palmas brotaban rayos luminosos[12]. En cuanto a la silueta de la Virgen de Lourdes, es tan luminosa que Bernadette debe esperar un rato, después de cada aparición, para acostumbrarse a la luz del día.

La pequeña dama se expresa con una sonrisa, a veces velada de tristeza. Sus palabras, escasas, son dulces, al contrario de lo que ocurre con la Virgen de La Salette. Cuando le pregunta sobre su identidad, declara en dialecto local: «Soy la Inmaculada Concepción». Esta referencia decisiva al dogma tan reciente avala la aparición a los ojos de los miembros de la jerarquía católica.

En el tema que nos interesa, lo esencial es que en Lourdes la mariofanía se repite con el paso de los días, en un espacio público y en presencia de un número creciente de testigos. El 4 de marzo, Bernadette debe atravesar una multitud de más de 7.000 personas, con el fin de acceder al río Gave, que cruza descalza, antes de arrodillarse con las manos unidas sujetando un rosario frente a la gruta de Massabielle.

Según los testigos, el cuerpo de Bernadette es el reflejo del de la Virgen. La joven, inmóvil, con los ojos abiertos de par en par, contempla el nicho en el que dice ver a la Virgen. Su sonrisa reproduce la que se dibuja sobre los labios de la aparición. Su rostro, que en ese momento está blanco como un cirio, que para algunos se ha vuelto translúcido, certifica, a los ojos de los fieles presentes, la realidad del cuerpo contemplado por la vidente. Las lágrimas que a veces recorren sus mejillas se comparan con agua pura. Sus manos unidas se consideran una réplica de las de la Virgen.

Los testigos más escépticos, que escrutan el cuerpo de Bernadette, no observan ningún signo de convulsiones. No hay muecas que crispen su rostro; es difícil diagnosticar una crisis de histeria. La humildad, la sencillez, la dulzura, la ausencia de fatiga, el autocontrol que muestra la muchacha tras el éxtasis, abogan por la realidad del acontecimiento, que ha contribuido poderosamente a remodelar la cultura de la devoción, haciéndola «física-

mente intensa»[13]. Las actitudes de la oración se modifican en la segunda mitad del siglo XIX. «El cuerpo silencioso de Bernadette en éxtasis, escribe Ruth Harris, presentaba una tal realidad *física*, que transformaba la vida de los testigos mejor de lo que lo hubieran hecho largos discursos»[14]. A pesar de todo, la Iglesia no podía contentarse con la apariencia de esta Virgen de inocencia infantil. Se lleva a cabo entonces un trabajo de adaptación, con el fin de que la imagen se correspondiera con los dos modelos icónicos dominantes: el de la joven de quince a diecisiete años que recibe la vista del arcángel en la Anunciación y el de la Virgen y el Niño, cuyas formas evidencian la reciente maternidad. El escultor lionés Joseph Fabisch, autor de la estatua que se convertiría en representación oficial de Nuestra Señora de Lourdes, concilia ambos aspectos. Su Virgen reviste la forma de una joven idealizada, dulce, sonriente y un tanto distante, de acuerdo con el arte académico de la época.

De la misma forma, la imagen del cuerpo de Bernadette se modifica cuidadosamente por medio de la fotografía. La naturaleza de su carácter, considerado un tanto brusco, se difumina sutilmente. Educada, protegida de los peregrinos que desean tocarla, escondida y después recluida en el Carmelo de Nevers, Bernadette se sustrae a las representaciones de la madurez. En la mente de los fieles que contemplan sus retratos, será hasta su muerte la jovencita de las apariciones.

Las imágenes de la Virgen, y en general el culto mariano, han sido estudiados por el historiador Maurice Agulhon[15], comparándolos con los combates de Mariana, símbolo de la República. Este paralelismo está plenamente justificado dentro del marco de una historia de las representaciones del cuerpo de la mujer, y más concretamente del simbolismo político. Los esfuerzos realizados por los asuncionistas para propagar las representaciones de la Virgen con la frente ceñida por una corona dejan asomar claramente las pretensiones teocráticas. Lo mismo ocurre con la voluntad de fomentar la celebración del 15 de agosto, con el fin de contrarrestar el prestigio de la fiesta nacional del 14 de julio, percibida como un momento de exaltación de la violencia revolucionaria.

En cualquier caso, la mariofanía constituye, en la Francia del siglo XIX, un fenómeno que, por su intensidad, va mucho más allá de los ámbitos de lo simbólico y de las lides políticas. A los ojos de los católicos fervientes, especialmente los innumerables peregrinos de Lourdes, la Virgen es una persona que se manifestó carnalmente a orillas del Gave, con la que es posible

El dominio de la religión



1. Escuela francesa, *El Sagrado Corazón*, siglo XIX, colección particular.

Entre las imágenes innumerables del Sagrado Corazón de Jesús que circularon en el siglo XIX, ésta, especialmente edulcorada, suaviza la intrusión en el cuerpo de Cristo en busca de la «víscera sagrada», símbolo del sufrimiento de la Pasión y del amor del Redentor por cada uno de sus fieles, lo que se representa por la pequeña corona de espinas, la cruz y el ardor de la llama.

2. *¡Detente! ¡Aquí está el corazón de Jesús!*, finales del siglo XIX, imagen piadosa.

Tras la derrota de 1871 y la insurrección de la Comuna, el culto al Sagrado Corazón se intensifica. Este pequeño dibujo de sencillez conmovedora, evoca la espera del reino de Cristo y hace quizá alusión a los asaltos del anticlericalismo y el libre pensamiento.





3. Paul Delaroche, *Santa Verónica*, siglo XIX, París, Museo del Louvre.

La meditación sobre los misterios dolorosos y la celebración del vía crucis colocan el relato de la Pasión en el corazón de la cultura de las almas piadosas del siglo XIX. Verónica seca el rostro de Cristo cuando está subiendo al Gólgota con un lienzo que conservará los rasgos de Jesús. Delaroche la representa aquí como abrumada por ese recuerdo, alimentado por la presencia de la impresionante reliquia.

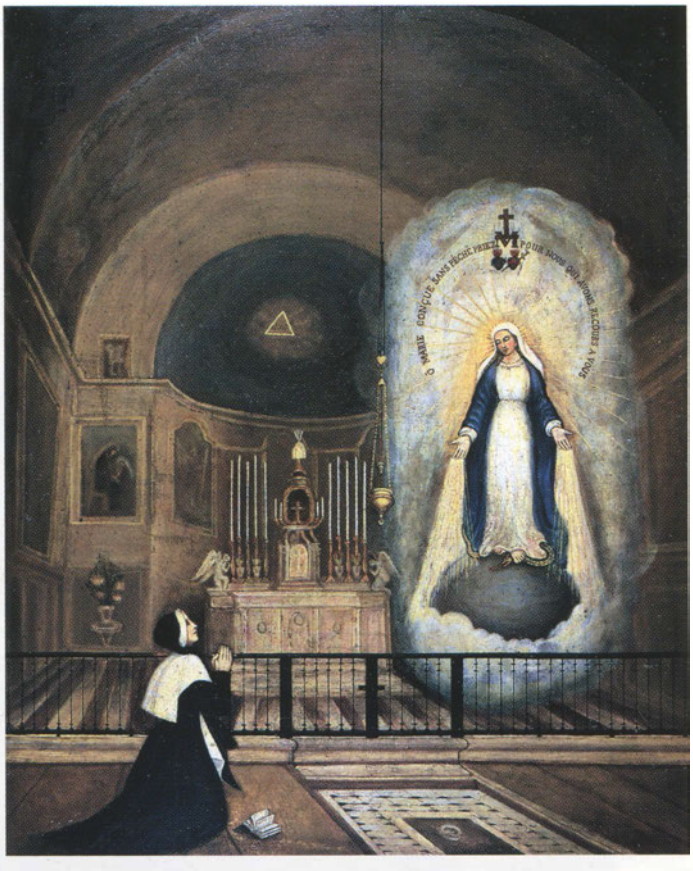


4. Jean Béraud, *Vía crucis*, Salón de 1912.

Jean Béraud simboliza con fuerza la violencia de los combates anticlericales de principios del siglo XIX. Cerca de una pareja de alta sociedad, que se ríe, un profesor laico invita a sus alumnos a lapidar a Cristo, sometido a los golpes de una multitud vociferante. Enfrente, unos niños piadosos, una monja, niños de primera comunión rezan con recogimiento, mientras que una joven madre tiende a su hijo al Redentor.

5. Le Cerf, *Aparición de la Virgen a Santa Catalina Labouré el 31 de julio de 1830*, **colección particular.**

Esta aparición de la Virgen a Catalina Labouré tras las jornadas revolucionarias de 1830 —cuyo recuerdo se conserva en la capilla de la rue du Bac— inaugura la mariofanía que contribuyó a reorganizar las emociones y las actitudes de los fieles en la Francia del siglo XIX. Podemos observar la representación del Sagrado Corazón y los rayos luminosos que emanan de las manos de María.





6. *Aparición de la Virgen a dos pastorcillos en la montaña de La Salette*, **finales del siglo XIX, Imagerie Pellerin.**

Entre los centenares de apariciones reivindicadas por los fieles, generalmente en zonas rurales, la Iglesia sólo reconoció tres, una de ellas la de La Sallette. En esta pequeña parroquia de los Alpes, dos niños, Mélanie y Maximin, afirmaron haber visto a la Virgen dolorosa con los instrumentos de la Pasión. Esta aparición dio lugar a una peregrinación que sigue activa.



7. *Soy la Inmaculada Concepción. Nuestra Señora de Lourdes, ruega por nosotros*, **hacia 1900, imagen piadosa.**

Cuatro años después de la promulgación del dogma de la Inmaculada Concepción, la Virgen se apareció con esta advocación a Bernadette Soubirous, en una gruta a orillas del Gave. La sencillez de la muchacha, sus actitudes corporales que parecían reflejar las de la Virgen, acabaron convenciendo a la multitud que durante varias semanas asistió a la reiteración del acontecimiento.

B. *Santa Bernadette Soubirous orando.*

Cuando la Iglesia reconoció sus visiones, se le impusieron a Bernadette disciplinas corporales severas, antes de enviarla al carmelo de Nevers. En sus fotografías, con una cuidadosa puesta en escena, pretende representar para la posteridad la emoción suscitada por las apariciones, y Bernadette da la impresión de no crecer.





9. Louis Janmot, *Primera comunión*, siglo XIX, Lyón, Museo de Bellas Artes.

En el siglo XIX, la inquietud por la preservación de las jóvenes y el mantenimiento de la pureza del alma, es una obsesión para los confesores, educadores y médicos. La exaltación de la virginidad, que se evoca aquí en la ceremonia de la primera comunión, condiciona las manifestaciones de pudor, incide en las conductas de seducción e inspira lo que desearía evitar: la literatura erótica.



10. *Santa Filomena, virgen y mártir, taumaturga del siglo XIX.*

Llegado de Italia, el culto a Santa Filomena, guardiana de la virginidad de las jovencitas, se extendió rápidamente por Francia, especialmente bajo el impulso del párroco de Ars. A decir verdad, el destino de esta joven virgen martirizada por haberse negado entregarse al emperador Diocleciano sólo era una construcción imaginaria. La Iglesia lo reconoció un siglo más tarde.



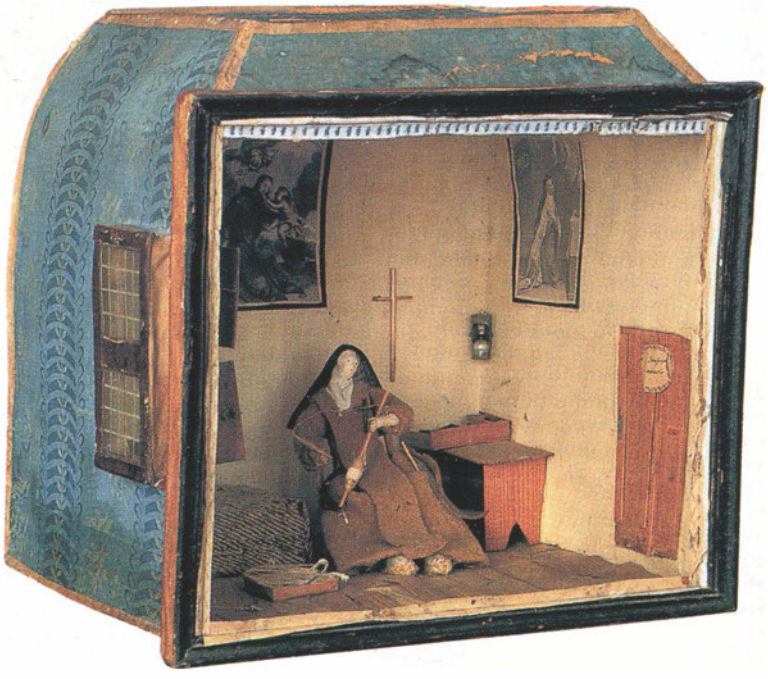
11. Marius Granet, *Iniciación de una joven novicia de Albano en el coro del convento de Santa Clara de Roma*, siglo XIX, París, Museo del Louvre.

Al tomar los hábitos, la joven postulante sacrifica simbólicamente su cabello, cortado durante la ceremonia. Empieza así para ella una vida de ascesis cotidiana, un control permanente de los impulsos y la renuncia a las satisfacciones corporales.



12-13. ***Cajas confeccionadas por las religiosas, que representan el interior de una celda*, Port-Saint-Esprit, museo de Arte Sacro de Gard.**

Para mostrar claramente su renuncia al mundo y su abandono del cuerpo, la carmelita confecciona una muñeca que la representa y en la que sólo se ven las manos y la cara. Esta muñeca se coloca en el interior de una caja que representa la celda, decorada con imágenes pías y a veces instrumentos de mortificación. También se puede observar en el interior de estas cajas la presencia de husos y de cestas con materiales para confeccionar flores artificiales, rosarios o para engastar fragmentos de reliquias, que imponen a la carmelita un trabajo manual y que alimentan, junto con las tareas domésticas, una presencia permanente de la corporeidad en el interior del convento.





14. Henry Bacon, *Oraciones navideñas*, 1872, colección particular.

Un elemento que los historiadores de la religión han dejado de lado es el modelado del cuerpo mediante la práctica de los ejercicios piadosos, y ante todo las disciplinas somáticas impuestas en la iglesia, durante las ceremonias. A pesar de la comodidad que procuran los gruesos cojines, el silencio de rigor, la posición de rodillas y el recogimiento que muestra la disciplina de las manos, ilustran este control.



15. Sir Georges Clausen, *Jóvenes campesinas francesas orando*, siglo XIX, Londres, Victoria and Albert Museum.

Lejos de las parroquias de los barrios elegantes, la disciplina del cuerpo es igualmente intensa. Sin duda es más difícil en el interior de las iglesias rurales, como sugieren las actitudes de estas dos jóvenes campesinas arrodilladas directamente en el suelo, al pie del altar.



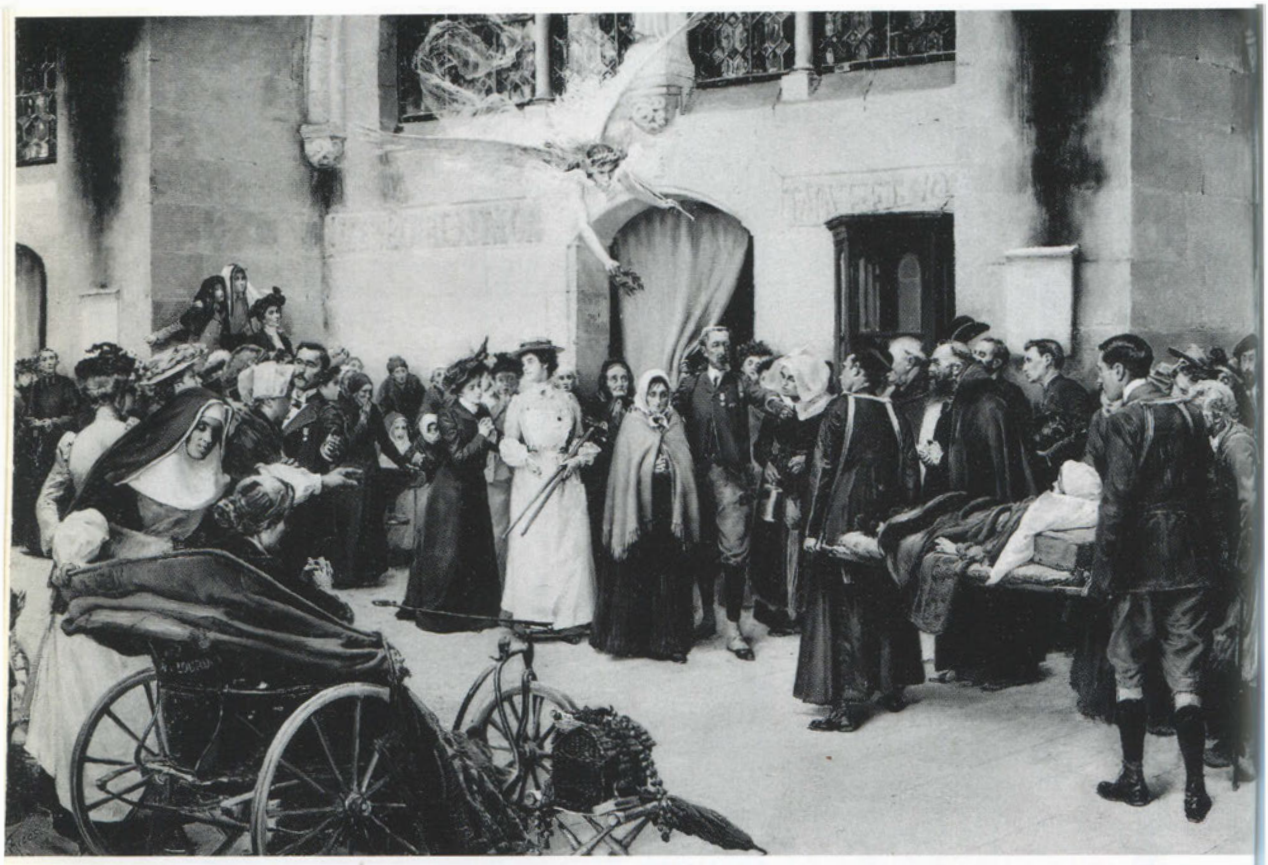
16. Escuela francesa, *Joven normanda*, 1830-1840, París, Bibliothèque des Arts Décoratifs.

En la intimidad de los hogares, la piedad también marca los cuerpos. En esta litografía que data de los años 1830, la joven normanda arrodillada, con las manos cruzadas sobre el pecho, adopta espontáneamente en la soledad de la pequeña habitación de una joven estudiosa las posturas de recogimiento que le enseñaron desde la infancia.



17. Arthur Hughes, *La hora de acostarse*, 1862, Preston, Harris Museum and Art Gallery.

Muchos padres vigilan con atención las oraciones vespertinas, que preparan para el sueño a los niños de todas las edades. Este cuadro prerrafaelita, que data de 1862, representa una familia probablemente protestante. Este ritual y la inculcación de las disciplinas somáticas que implica son propios de todas las familias cristianas.



18. Santiago Arcos y Magalde, *Un milagro en Lourdes*, Salón de 1903.

En los primeros años del siglo XX, mientras el combate anticlerical se intensifica, los católicos replican con manifestaciones masivas. En Lourdes, inmensa exhibición de enfermos amontonados a la espera del milagro, los miembros de la aristocracia pueden manifestar ostentosamente su abnegación, encargándose de tareas generalmente reservadas a los criados.

entrar directamente en contacto, de persona a persona, a través de la oración. Su presencia, intermitente pero real, se acopla con naturalidad a la imagen de Cristo, presente de forma permanente en la eucaristía. Volveremos sobre la influencia que esta irrupción del cuerpo de la Virgen en la historia ha podido ejercer sobre la cultura somática y sobre la forma de representar los vínculos entre lo físico y lo moral.

Es el momento de recordar la presencia insistente del cuerpo del ángel en este siglo XIX que se considera, con demasiada precipitación, como descristianizado. La reaparición de la angelología, subrayada por Alphonse Dupront[16], ya era especialmente patente en la decoración de las iglesias barrocas. Sin embargo, no se acaba con el declive del arte rococó. Muchas instituciones de enseñanza están dedicadas al ángel custodio; multitud de cromos, imágenes pías, especialmente los recordatorios de la comunión, abundantes ilustraciones de obras religiosas, el arte de los salones, la decoración de las iglesias muestran el lugar obsesivo que ocupa el cuerpo de un ángel de formas sexuales imprecisas, compañero atento cuya misión es protegernos. Volveremos sobre este tema.

Es indispensable recordar algunos datos fundamentales de la sensibilidad religiosa y del imaginario del cuerpo antes de explorar las prácticas somáticas inducidas por este conjunto de creencias más o menos sólidamente ancladas. Nos circunscribiremos a cinco elementos: 1) los debates relativos al valor de la virginidad, la necesidad de la preservación y los riesgos de la continencia; 2) las directrices de la teología moral destinadas a los cónyuges; 3) las prácticas que pretenden controlar las pulsiones corporales a través de la mortificación; 4) los efectos del culto católico sobre las posturas y la gestualidad; 5) el recurso del cuerpo enfermo e inválido a la intercesión de la Virgen. El cuerpo de la religiosa servirá de hilo conductor para este boceto.

II. VIRGINIDAD Y CONTINENCIA

A los ojos de la Iglesia, la virginidad es, además de un estado definido por la integridad de la carne, es decir, por la «abstinencia de todo acto venéreo consumado», una virtud que consiste en la «perfecta abstinencia de toda acción voluntaria o de todo placer opuesto a la castidad, con la resolución de permanecer para siempre en esta abstinencia»[17]. Esta virtud «no consiste

en una disposición del cuerpo, sino del alma; se conserva a pesar de los actos involuntarios que puedan hacer desaparecer el estado de virgen», como el estupro, es decir, la desfloración ilícita de una joven.

La virginidad así entendida prepara a las que hayan sabido preservarla para recibir la aureola de la gloria en el más allá. Podrán formar parte de las cohortes angélicas que rodean a Cristo por toda la eternidad, del coro que acompaña al Cordero en la Jerusalén celestial. La virgen es como el manantial puro que brota en el jardín del Edén, es decir, un agua que no ha sido separada de sus orígenes[18]. Para san Ambrosio, del que habla extensamente Chateaubriand en su *Génie du christianisme,* la virgen está libre de toda mancilla. Es mediante la virtud lo que el ángel es por naturaleza y la virginidad «pasa del hombre a los ángeles, y de los ángeles a Dios, donde se pierde»[19]. Medio siglo más tarde, el médico Jean-Ennemond Dufieux exalta esta beatitud: «La vida de las vírgenes es bella como la vida de los ángeles; es la inocencia primitiva y la ignorancia del pecado; la vida de las vírgenes es sublime como la vida de Dios, es la carne que se rebaja y el espíritu que se glorifica; la vida de las vírgenes es deseable como puede ser deseable Dios mismo, es el abandono de la tierra y el comienzo del cielo»[20].

Por todas estas razones, la virgen es «fuente de la gracia» y perfección de la belleza. Es como si irradiase. Su pureza interior se refleja en el exterior. El encanto, el candor, la modestia, la sencillez, la discreción, la dulzura, la franqueza se graban en ella; de la misma forma que, a la inversa, el pecado, e incluso la desfloración conyugal, imprimen su marca sobre el cuerpo. La que supo conservar su tesoro y cerrar las puertas del jardín interior de su alma irradia un dulce misterio.

La virgen se inspira en María, ignorante de la concupiscencia, e implora la intercesión de su ángel custodio o de sus santas patronas. El desarrollo del culto mariano, especialmente a partir de la década de 1850, refuerza el dominio del modelo virginal sobre las jóvenes piadosas y aumenta su atractivo entre los jóvenes. Numerosos cánticos, subrayaba Chateaubriand a comienzos del siglo, glorificaban a la que había combinado milagrosamente «los dos estados más divinos de la mujer»: la virginidad y la maternidad. María, «sentada en un trono de candor más deslumbrante que la nieve [...] podría despertar el amor más violento, si no provocara al mismo tiempo el éxtasis de la virtud»[21]. Las apariciones de la Virgen, en la forma luminosa que conocemos, especialmente en la gruta de Massabielle, cerca de Lourdes, en 1858, reforzaban este esquema.

Se ha dicho reiteradas veces que estas imágenes de la virginidad se ajustaban a la sensibilidad romántica, prendada de todo aquello que refleja la pureza de los orígenes y facilita su reminiscencia. Efectivamente, la poesía romántica exalta a la joven de ensueño, pura, diáfana como un ángel, ferviente y buena, y la imaginería piadosa, tan abundante durante el II Imperio, refleja esta concordancia[22]. Una vez dicho esto, el predominio del modelo se afirma sobre todo a partir de mediados de siglo, cuando el Romanticismo, en el ámbito literario, ya estaba desacreditado. El angelismo, y el deseo de descorporeizar que implica, afectan sobre todo a las generaciones fervientes de la segunda mitad del siglo XIX y coinciden con una dulcificación de las formas de la piedad. Odile Arnold lo subraya a propósito de las religiosas[23]. La serie de imágenes de primera comunión refuerza este dato.

El culto de Filomena[24] es especialmente revelador de esta importancia de la virginidad. Llegado de Italia a principios de siglo, amplificado por el párroco de Ars, que pretendía deber a esta santa los milagros que se le atribuían, culmina a comienzos de la década de 1870. Filomena revela con gran claridad la fuerza de prédica que emana de la virgen y los lazos que la unen al martirio. La santa —que por otra parte es una creación imaginaria— había hecho votos de virginidad perpetua a la edad de once años. Dos años más tarde, por haberse negado a entregarse al emperador Diocleciano, sufre prisión y tortura antes de ser decapitada. Azotada con un látigo reforzado con anillas de metal, acribillada de flechas, permaneció impasible ante los tormentos: un cuerpo virginal recibe, con una fuerza especial, la ayuda del Espíritu Santo en el momento del combate.

Muchas jóvenes de la década de 1870 consideraban a Filomena su protectora. Su medalla, su cordón blanco y rojo, colores de la virginidad y del martirio, que la virgen se coloca alrededor de la cintura, la lectura del *Messager de sainte Philomène,* las oraciones a su intención ayudan a vencer al demonio, con la ayuda combinada del Ángel de la Guarda y del santo patrón. Se establecen relaciones afectivas entre la muchacha y esta cohorte de personajes celestes. El culto a la gloriosa mártir manifiesta el predicamento de las nociones de salvaguardia y de preservación que guían a padres y educadores.

Todo el discurso consagrado a la virginidad y todas las prácticas espirituales que induce, especialmente la confesión frecuente y el esfuerzo permanente de introspección que supone, se basan implícitamente en la convicción de la fragilidad de la pureza, de la intensidad de la amenaza que pesa sobre el tesoro interior: «Una mirada, un pensamiento, una palabra, un ges-

to también pueden empañar e incluso agostar en ti la más hermosa de las virtudes»[25]. Salvaguardar la inocencia primera implica, lógicamente, la ignorancia de las cosas de la sexualidad y el silencio sobre este tema.

Y aquí se impone una digresión: la virginidad no ocupa el lugar central únicamente en el imaginario religioso de la mujer. Los médicos, los autores de literatura erótica, los especialistas en teología moral, coinciden en una fascinación común. La que manifiestan los segundos no sólo se deriva del deseo de gozar de las primicias, de hacer realidad las fantasías de orificios estrechos y de dolor infligido en un saqueo que más bien resulta una revelación del placer. En realidad, el imaginario que revelan todos estos discursos está estructurado por la impresión de indecisión, por la sensación de riqueza de las promesas de la metamorfosis. Frente a la descorporeización del angelismo, que por otra parte sugiere una modestia en las posturas y las actitudes hasta en el futuro comercio de la carne, tenemos la descripción minuciosa y complaciente que realizan los médicos[26], de todas las modificaciones tormentosas del cuerpo, de la pubertad a la maternidad radiante. En cuanto a los autores de literatura erótica, esperan de la desfloración que la virgen, al dejar de ser un mero esbozo, vea acentuarse la firmeza y el color de sus rasgos y la riqueza de sus contornos[27]. Para todos, la virginidad suscita, ante todo, una espera inquieta y fascinada, a menudo impaciente, de la metamorfosis, conscientes de que puede llevar a todos los grandes cambios. La fragilidad del ser en devenir deja abierta la multiplicidad imprevisible de los destinos. De ahí la enorme importancia de preservar para los unos el escenario de enseñanza del libertinaje y la iniciación erótica para los otros.

Una serie de estudios específicos nos llevan a subrayar la preocupación constante por preservar a las jóvenes manifestada por el clero, especialmente el de las parroquias rurales, donde la vigilancia era especialmente fácil. La hostilidad ante el baile que observamos en los primeros defensores del rigorismo del siglo XIX corresponde a esta preocupación. Lo mismo ocurre con la voluntad del sacerdote de controlar todas las manifestaciones festivas juveniles en el seno de su parroquia. El párroco de Ars creía ver cómo el demonio se deslizaba entre los cuerpos de los jóvenes arrastrados por la música. El párroco de Veretz prohibía bailar a sus parroquianos, lo que le valió el anatema de Paul-Louis Courier. Jean-Louis Flandrin cita a una serie de sacerdotes o de párrocos especialmente inquisidores[28]. Uno de ellos no temía subir al campanario armado con unos prismáticos, para vigilar a las pastoras. Veremos la actitud hostil del clero ante todas las formas de sexualidad

en espera. Jean Faury habla de la vigilancia de un sacerdote del departamento de Tarn, que recorría las naves de su iglesia esforzándose por corregir la vestimenta o el peinado de las jóvenes parroquianas demasiado apetitosas[29]. En Bué-en-Sancerrois, en los últimos años del siglo, las muchachas pasan la tarde de domingo en compañía del señor cura, que se esfuerza por distraerlas y sacarlas de paseo, al tiempo que las preserva de las tentaciones[30]. Muchas parroquias cuentan con cofradías juveniles, y a veces una agrupación de Hijos de María. Hay instituciones específicamente consagradas a la preservación de las hijas del pueblo. La convicción de que el tiempo que separa la pubertad del matrimonio está sembrado de peligros, de que las muchachas están sometidas a fuertes tentaciones, de que conviene domeñar el cuerpo con especial atención, corresponde, hay que reiterarlo, a las representaciones médicas de la mujer.

Los médicos en su conjunto están de acuerdo con los párrocos en este punto. La muchacha que sabe resistirse a las tormentas de la pubertad, controlar los impulsos nacidos de la metamorfosis de su cuerpo y, todavía más, dominar los impulsos de su imaginación evita numerosos males y patologías. Preservada, intacta para su esposo, todo la predestina a la fidelidad y las maternidades felices. Por esta razón, la violencia infligida a una virgen, que constituye una falta de una gravedad excepcional a los ojos de los teólogos, es el principal objeto de la preocupación de los médicos forenses en materia de violencia sexual. A este respecto, hay que destacar el desconcierto de los especialistas de la época que están de acuerdo en subrayar la dificultad, la imposibilidad incluso, de detectar con seguridad los signos de la desfloración. El himen de algunas muchachas, como reconocen los forenses, desaparece a veces a pesar de la ausencia de relaciones sexuales. En cambio, hay otras que pueden maquillar y disimular los signos de una virginidad desaparecida[31].

Sería absurdo querer cuantificar los resultados de la voluntad de preservación. La conservación de la virginidad afecta a generaciones muy desiguales, en función del ambiente, la profesión, la condición social, el rango en la fratría, las normas regionales, el encanto, el fervor y, si creemos a los médicos actuales, el temperamento. Las observaciones de los médicos clínicos especialistas en enfermedades de la mujer y patologías venéreas hacen pensar que, de las obreras de las fábricas de París, la mayoría de las muchachas pierden su virginidad entre los diecisiete y los diecinueve años[32]. Sin embargo, algunas permanecen vírgenes mucho después de esa edad, sin que

sea posible adivinar las razones del éxito de esta preservación. En el seno de las familias extensas de la Francia meridional, la virginidad de las herederas se preserva con mucho más cuidado que la de las hermanas menores o las criadas procedentes de otra región[33]. En muchas regiones fervientes, la «chica fácil», la «oveja negra», a los ojos del clero, la que sólo ha caído una vez, sucumbiendo a las maniobras de un seductor, pero que es presentada como una pecadora habitual, es bien conocida de la juventud local. Su comportamiento se puede denunciar con ocasión del carnaval.

Para la mayoría de las chicas, antes de la revolución sexual que tuvo lugar durante el siglo XX, la preservación era una preocupación constante. Los dramas interiores, el remordimiento, la estigmatización, la desvalorización en el mercado matrimonial acechaban a las que se habían entregado demasiado pronto a las delicias del abandono, aunque hubieran evitado un embarazo. Hay incluso muchachos que, a pesar del doble rasero de la moral sexual, conceden un valor a su virginidad. Encontramos un eco de esta preocupación en algunos diarios íntimos.

El deseo de preservarse, el precio que se da a la pureza y a la inocencia, la certidumbre de la salvación de las vírgenes podían facilitar la aceptación de la muerte de los adolescentes. El párroco de Ars se negaba a entristecerse por el fallecimiento de las muchachas piadosas de su entorno. En enero de 1848, Léon Papin-Dupont, «el santo de Tours», se consuela por la muerte de su hija Henriette, fallecida de fiebres tifoideas con menos de quince años, cuando acababan de pedir su mano, pensando que murió «antes del combate, en estado de pureza y de inocencia». Piensa que sólo se adquiere realmente la condición de padre «en el momento en que está garantizada la salvación del hijo» e invita a su ahijada Laure a que entre en «contemplación de la felicidad de Henriette». «Mi hija virgen», escribe un mes más tarde Léon Papin-Dupont a una pariente, «será para siempre esposa bienamada de Jesús»; lo que le lleva a declarar a un amigo, el 11 de diciembre de 1848, que «la muerte de Henriette le crea un parentesco con Dios»[34].

Aunque en el conjunto de la sociedad, con muy pocas excepciones, la preservación de las muchachas en espera del matrimonio no se discute, no hay tema más duramente debatido en la primera mitad del siglo XIX que los méritos y deméritos de la virginidad prolongada y de la continencia. Por supuesto, se alude a los miembros del clero.

El debate se prepara, desde mediados del siglo XVIII, con la controversia sobre el posible matrimonio de los sacerdotes[35]. En 1758, el canónigo Des-

forges publica una obra cuyo título dice mucho de su contenido: *Ventajas del matrimonio y cuán salutífero y necesario resulta para los sacerdotes y obispos de estos tiempos el matrimonio con una muchacha cristiana*. En 1781, el abad Jacques Gaudin publica en Ginebra su libro titulado: *Inconvenientes del celibato de los sacerdotes*, que tiene gran difusión y sirve de arsenal polémico a los partidarios del matrimonio de los eclesiásticos.

La naturaleza, argumenta Gaudin, «suma nuevas fuerzas proporcionalmente a los obstáculos con los que tropieza [...] Es bien sabido que la inexperiencia enciende la imaginación. Basta que un placer esté fuera de nuestro alcance para que lo adornemos con mil encantos secretos, de los que no nos desengañamos hasta después de gozar [...]; los solteros tienen en general la imaginación más sucia y el verbo más libertino que los casados»; y también, «la naturaleza parece haber impuesto como deuda primordial a cada ser la obligación de producir a su semejante». A estos argumentos basados en el conjunto de los derechos atribuidos por Dios y perceptibles por la mera razón, al margen de cualquier intervención de la gracia, se suman los que tienen su origen en la historia. No se menciona en ningún lugar de los Evangelios un deber de continencia. La lectura de las epístolas de san Pablo muestra que la mayor parte de los apóstoles estaban casados. El desarrollo del celibato caracteriza a las sociedades decadentes.

En noviembre de 1791, Antoine Franchet, párroco de Mornand, cita sus luchas como ejemplo. Desde el comienzo de su ministerio, no deja de cambiar de gobernanta, después de tratarlas duramente, para evitar el riesgo de caer en la concupiscencia. Decide a la edad de cuarenta y nueve años firmar un contrato con la última de estas mujeres. Luego, escribe, «llegamos al acto marital, que nos fue de provecho».

Durante la Revolución, al menos 6.000 sacerdotes, por no hablar de las religiosas, se casaron, como se puede ver en los expedientes de reconciliación con la Iglesia abiertos durante el Consulado y el Imperio[36]. El hecho de que algunas de estas uniones no se llegaran a consumar no impide que se trate de un tema candente durante la primera mitad del siglo XIX.

La mayor parte de los médicos, preocupados de que las funciones orgánicas se desarrollen con normalidad, deploran en sus escritos la existencia del celibato eclesiástico. Denuncian los votos de castidad. Esta gran cantidad de textos, de los que sólo citaremos aquí las líneas principales[37], se fundamenta en la frecuencia —a decir de estos médicos— de la histeria, el cáncer y otras enfermedades, los trastornos en la menstruación en las comunidades

religiosas, así como en la mortalidad precoz que se observa en estos ambientes. Se regodean en los pocos casos de satiriasis de los que parece que han sido víctimas eclesiásticos[38], y en su diatriba contra la masturbación, en uno u otro sexo, que a veces se basa en prácticas clericales. Los propios confesores, con sus preguntas indiscretas, son sospechosos de alimentar relaciones turbias con sus penitentes. Es decir, el cuerpo demasiado casto de los miembros del clero aparece como una anomalía peligrosa para la mayoría de estos científicos, que se inscriben así en la continuidad de la Ilustración.

Los médicos católicos les responden. Es más, algunos de ellos toman los hábitos, como el trapense Debreyne[39]. Estos facultativos de la otra orilla cuestionan las observaciones de sus adversarios y presentan sus propias estadísticas. Detallan los méritos de la virginidad. Se preocupan por demostrar que los esponsales entre las religiosas y su esposo celeste, sin entrar en consideraciones ociosas sobre compensaciones eróticas, pueden ser fuente de equilibrio y de desarrollo armonioso. De todas formas, la carne debe obedecer al espíritu y el cuerpo debe estar sometido al alma.

III. EL DÉBITO CONYUGAL

El debate sobre los horrores o los beneficios de la continencia excesiva se despliega de acuerdo con las mismas formas y los mismos argumentos que el relativo al celibato, aunque se aplica algo más al sexo masculino. Nos lleva a recordar muy brevemente lo que justifica, a los ojos de los católicos, el control de las pulsiones sexuales. Como ya se ha dicho, el mensaje de los Padres de la Iglesia, y en particular el de san Agustín, se basaba en la independencia de las manifestaciones somáticas del deseo con respecto a la voluntad para convertir la concupiscencia en el resultado evidente de la falta[40]. Desde la perspectiva de las enseñanzas de san Pablo (1 Corintios VII), el estado de virginidad se considera preferible al mantenimiento de relaciones sexuales. La vida de Jesús basta para probarlo. No obstante, más vale, según san Pablo, establecer una buena unión conyugal, que arder, que es la forma, en opinión de los teólogos, de que los esposos, unidos por la obligación conyugal recíproca, eviten el castigo en el que incurre el que se entrega al estupro, la fornicación y el adulterio. A pesar de la complicación de los meandros de la teología conyugal y la intervención de los descubrimientos de la psicología en esta vía, los católicos, guiados por la Penitenciaría romana[41],

pueden limitarse a instrucciones sencillas pero sólidas: los esposos se entregan al acto carnal con fines de procreación, y no por deseo de buscar unos instantes de placer. Deben evitar cualquier maniobra destinada a evitar la concepción, o cualquier refinamiento erótico como el coito anal o bucal o la masturbación recíproca[42]. En la medida de lo posible, deben evitar una complacencia que podría hacerles olvidar la finalidad de la relación carnal.

En cambio, ninguno de los esposos debe negar su cuerpo al otro, pues podría ponerle en riesgo de tentación de fornicación o adulterio. Queda el punto controvertido, que discuten los principales teólogos como Monseñor Bouvier, obispo de Le Mans, Monseñor Thomas Gousset o el padre Debreyne. ¿Qué actitud debe adoptar la esposa, a la espera del misterio de la concepción de un pequeño ser formado a la imagen de Dios, si sabe por experiencia que su esposo está decidido a practicar el *coitus interruptus,* que goza entonces de gran predicamento? Aunque hay opiniones para todos los gustos, al parecer, la mayor parte de los teólogos se inclinan por la indulgencia, o si preferimos, por el laxismo. La esposa no debe arriesgarse a arrastrar a su marido a pecar más gravemente todavía corrompiendo a una mujer libre o, peor aún, a la esposa de otro.

Queda una cuestión subsidiaria: la mujer consentidora, a pesar de que tiene conocimiento previo de la falta del marido, ¿debe evitar el placer, ya que sabe fehacientemente que no estará al servicio de una posible o probable concepción? La mayor parte de los teólogos se lo aconsejan, pero el padre Debreyne, arguyendo descubrimientos de los fisiólogos, disculpa a la esposa en la medida en que, en su opinión, la ciencia ha demostrado que algunas mujeres son incapaces de evitar el placer durante una relación sexual[43].

En cualquier caso, la exaltación del autodominio y del modelo que presentan la pareja de José y María llevan a considerar benéfica la continencia entre esposos, una vez garantizado el nacimiento de una caterva de hijos, por supuesto, siempre que ninguno de ambos cónyuges le solicite al otro que cumpla con sus obligaciones conyugales.

El mensaje católico en materia de unión carnal, aunque sólo lo veamos a grandes rasgos, no debe analizarse en función de la sensibilidad de nuestro siglo XXI. La intensidad del misterio de la concepción[44], la sacralidad que se le reconoce al cuerpo de la mujer-madre, la exaltación de la fidelidad entre esposos y de la donación recíproca de dos seres que, de acuerdo con los términos bíblicos, son una sola carne, la atmósfera de la habitación conyugal de los matrimonios cristianos, la cama a menudo coronada por un crucifijo, la cer-

canía a veces de un reclinatorio, han podido, a pesar de la ausencia de refinamientos eróticos, conferir a la unión carnal una intensidad emocional que debemos tener en cuenta si queremos evitar todo anacronismo psicológico.

Hay que añadir que en este campo los teólogos no condenan los preliminares destinados a facilitar el éxito de la unión. Admiten la reiteración del placer. Dejan alguna libertad a las posiciones amorosas, aunque aconsejan la llamada del misionero, en detrimento de la cópula *more canum*. Algunos admiten incluso que el menos rápido de los dos —a menudo la mujer— pueda buscar el placer después de que el otro haya obtenido el suyo. A partir de mediados de siglo, algunos teólogos empiezan además a considerar el amor como uno de los fines de las relaciones sexuales: es el caso de Jean Gury, en 1850, que sigue las huellas del pensamiento de san Alfonso de Ligorio.

¿Cuántas parejas controlaron así sus pulsiones para respetar las indicaciones de sus directores espirituales o sus confesores? Sería muy difícil de determinar. Lo esencial para el tema que nos ocupa es la referencia constante a unas normas, teniendo en cuenta el recurso frecuente de numerosas mujeres al tribunal de la penitencia. No podemos hablar, en todo caso, de una libertad absoluta de los matrimonios católicos respecto a la teología moral, sobre todo si tenemos en cuenta que la visita al confesionario implica una contrición y va seguida de penitencia, por muy ligera que ésta sea, y de buenas resoluciones; sin olvidar el peso de la culpabilidad sobre las emociones que experimentan los que se dejan arrastrar más allá de las normas prescritas, aunque reconozcamos que el erotismo se alimenta de la transgresión.

IV. LA POSTURA ASCÉTICA

«El mayor de nuestros enemigos es nuestro cuerpo»[45], escribía Alfonso María de Ligorio, a quien se atribuye, con razón, la flexibilización de la teología moral durante la primera mitad del siglo XIX. «Este rigorismo implacable» que encontramos en el párroco de Ars, que consideraba su cuerpo como «su cadáver», determina la «posición ascética» que mantienen muchos cristianos del siglo XIX. Para las almas de élite no parece suficiente evitar la concupiscencia. Se trata de «contrariar continuamente la naturaleza y el cuerpo», aunque al mismo tiempo la historia natural del hombre y la ciencia médica, siguiendo la línea de la Ilustración, difunden un mensaje inverso.

«¿Qué exige la mortificación del cuerpo?», se pregunta en 1884 Désiré Graglia, autor de instrucciones espirituales destinadas a la congregación de las hermanitas de la caridad. «Que alimentemos un odio sano e implacable hacia él, negándole las satisfacciones que nos pide [...]»[46].

Esta época es heredera de la ruptura que tuvo lugar en el siglo XVII, cuando se avanzó en la disociación del cuerpo y del alma, de lo físico y lo espiritual. No obstante, en el siglo XIX no encontramos la misma tentación del misticismo, ni el mismo apetito de mortificación. A este respecto, es importante diferenciar aquello que, para el periodo que nos ocupa, se sitúa en la línea de las disciplinas fijadas tras el Concilio de Trento de las innovaciones de la época. Consideremos desde esta perspectiva las prácticas usuales en los conventos femeninos. Constituyen un modelo exacerbado, a menudo inaccesible, que se plantea para uso de almas pías.

La ropa de las religiosas tiene como objetivo negar el cuerpo, que está llamado a la putrefacción. Odile Arnold escribe: «Existe una negativa confusa de integrar el cuerpo en la persona, queda sepultado bajo la ropa como bajo un sudario, porque estamos sepultados en nosotros mismos en una condición carnal de la que querríamos escapar»[47]. Sin embargo, la ropa de las monjas no está diseñada como una tabla. No oculta las formas femeninas. A menudo la parte superior lleva pinzas y la cintura entallada. La única exigencia es llevar velo y llevar cubierto el cabello, en aras de la modestia. Es una exigencia antigua que resucita con fuerza en el siglo V de manos de san Agustín.

En los conventos reina el silencio. En los conventos trapenses, reformados por el abad de Rancé, es total. En 1847, Chateaubriand, a petición de su director espiritual, analiza este profundo silencio. Explora su sentido a la luz de la sensibilidad romántica y de la estética de lo sublime[48]. Podemos diferenciar el «gran silencio», el que reina de noche, y el «pequeño silencio», que marca las actividades del día, que se interrumpe periódicamente con ocasión de los recreos o bien de los permisos competencia de las superioras. El silencio es aprendizaje y signo de autocontrol. Aumenta la capacidad de dominar los impulsos. Evita la dispersión. Facilita la introspección. Prepara para la oración. Por supuesto, permite evitar la charla, la maledicencia, la distracción. Es la manifestación de la regularidad que se impone a todas las acciones. Es una de las bases de la regla de vida.

El ayuno hace buenas migas con el silencio. Favorece el recogimiento en el refectorio. También es señal de control de las pulsiones. El ascetismo en la

comida se impone «como una condición fundamental de la vida espiritual»[49]. En la Trapa, la carne, el pescado, los huevos, la mantequilla están prohibidos, así como las especias, la nata y los dulces. Durante Adviento y Cuaresma el régimen es todavía más estricto: los días de ayuno los monjes sólo toman una comida. En otras comunidades hay reglas menos severas, generalmente adaptadas a las costumbres locales.

No es posible analizar el ayuno y la abstinencia, es decir una actitud determinada respecto a la comida o al cuerpo, independientemente de la comida eucarística, a la que sirven de preparación y de eco. Sobre la comunión con el cuerpo de Cristo pesa el temor constante del sacrilegio. El ayuno y las maceraciones contribuyen a desactivarlo. Y es que «el alma está enferma cuando no se mortifica la carne»[50].

El cilicio y la disciplina están muy extendidos en los conventos durante el siglo XIX. El viernes, día en que se conmemora el suplicio y la muerte de Cristo, muchos religiosos y religiosas practican la flagelación, pero también está extendida fuera de los monasterios. La practican miembros del clero secular, como el párroco de Ars, así como por hermanos comprometidos con la vida activa, como el dominico Lacordaire, predicador de Notre-Dame. Muchas mujeres piadosas, especialmente si son conversas, llevan cilicio. George Sand, que era una ferviente lectora de la *Imitación*, vivió una crisis de misticismo durante su adolescencia, cuando estaba interna con las agustinas. «Llevaba al cuello, confiesa en su autobiografía, un rosario de filigrana que me raspaba, a modo de cilicio. Sentía la frescura de las gotas de mi sangre y en lugar de dolor experimentaba una sensación agradable [...] mi cuerpo era insensible, dejaba de existir»[51].

Estas maceraciones se encuentran limitadas por una serie de precauciones. En el interior de los conventos están sujetas al permiso de la superiora y deben desarrollarse con el mayor secreto. Fuera de los muros del convento, los confesores deben evitar los excesos y muchos prohíben este tipo de prácticas a sus penitentes. El padre Debreyne, al que ya hemos aludido, famoso director espiritual, es un médico que se hizo trapense. Se considera contrario a las maceraciones. Debemos evitar, por otra parte, confundirlas con lo que los médicos de la época llaman algofilia —amor al dolor— antes de que al final del siglo (1886) se extienda la noción de masoquismo. Al entregarse a la mortificación de la carne, estos cristianos fervientes pretenden acompañar, sin complacerse en ello, al Redentor en su sufrimiento. La flagelación es indisociable de la meditación sobre los misterios dolorosos, se acopla a los

esfuerzos de imaginación que se recomiendan en el marco de los ejercicios espirituales. Debemos evitar medicalizar y poner con demasiada rapidez la etiqueta de patológicos a estos comportamientos.

Además, el siglo XIX se resiste a los excesos, e incluso al misticismo. Los fieles de esta época buscan una relación con Dios diferente de la que había llevado al éxtasis y a la visión en la noche de los sentidos a Juan de la Cruz o a Teresa de Ávila.

Desconfiados ante todos los excesos, los autores de reglas de vida y manuales piadosos, así como los directores espirituales acentúan en cambio las normas relativas al control diario del uso de los sentidos, percibidos como puertas abiertas al demonio. «Las funciones de los órganos de relación están limitadas por las reacciones interiores que podrían suscitar»[52]. En los conventos, las monjas se esfuerzan por controlar sus gestos, acompasar sus movimientos, vencer la vitalidad y la petulancia de las novicias. Se exige moderación constante, controlando las formas de estar sentado o de pie, las maneras de andar. «Los gestos, los ritmos, las fuentes de emoción y las aportaciones de la sensibilidad[53]» son objeto de una vigilancia permanente. Las actitudes de la oración están estrictamente codificadas. Las manos, única parte visible del cuerpo, junto con el rostro, deben estar constantemente ocupadas. Es importante evitar respecto al otro todo lo que podría asemejarse a una caricia.

Lo esencial es controlar los cinco sentidos. Dado el peligro que supone la mirada, hay que luchar contra el peligro de ver y de ser visto. Por supuesto, deben evitarse las miradas impúdicas, pero además, en la medida de lo posible, está prohibido mirar fijamente. La religiosa debe huir de su desnudez y olvidar su propia imagen. No tiene espejos a su disposición. Tampoco puede deleitarse con olores agradables. En cambio, puede buscar los olores pestilentes, sobre todo cuando sugieren la realización de un gesto caritativo.

Por la noche, las completas preparan para la castidad del descanso y preservan de las fantasías nocturnas. Para las religiosas, como para todos los cristianos, el sueño debe evocar la imagen de la muerte, la cama la de la tumba y el despertar, apresurado, la de la resurrección; de ahí las reglas relativas a la dureza de la cama, que encontraremos también bajo la pluma de los médicos[54].

Lo más característico del siglo XIX, especialmente de su segunda mitad, es no obstante el refinamiento de una «economía aflictiva», la búsqueda de «los pequeños caminos» que llevan a Dios, elemento fundamental, al final

del periodo, de la espiritualidad de Teresita del Niño Jesús. Enfrentada a grandes sufrimientos, la religiosa debe saber soportarlos sin queja, sin que se note. Incluso puede rechazar el alivio de la medicina, forma discreta de unirse al Redentor. Cuando se acerca la muerte, cuando el cuerpo se consume, algunas monjas manifiestan alegría, a la espera de una fiesta del alma.

Al margen de toda lucha dramática, día a día se desarrolla un trabajo ininterrumpido de sumisión y de renuncia a uno mismo. Los sacrificios menores que se imponen al cuerpo son una forma de «acumular un máximo de aflicciones, a imagen de los santos». Una aritmética de los sacrificios, observa Claude Savart[55], se ajusta al espíritu de los tiempos; como si se tratase de apostar por el ahorro, por una forma de capitalización, que es la inversión espiritual con el fin de garantizar la salvación eterna. Son prácticas reforzadas por el refinamiento cada vez más agudo del examen de conciencia, por el recurso regular a la confesión, unida a la penitencia, y por la práctica de la comunión frecuente.

El modelo que proponen las religiosas se extiende, con un rigor atenuado, por el interior de los internados y al conjunto de la sociedad, bajo la influencia de confesores y directores espirituales, y por medio de la lectura de la literatura pía que, durante el II Imperio, tiene, hay que repetirlo, un éxito considerable. De ahí la ira de los anticlericales, que acusan a los sacerdotes de someter a la mujer a su influencia.

Tanto si se trata de religiosas como de almas fervientes, se ha destacado, con razón, una paradoja: «el temor y el rechazo del cuerpo, escribe Jean-Pierre Peter, acaban apoderándose de los claustros, junto con el deseo amenazador [...], el cuerpo vergonzante, incomprendido, martirizado y, por ello, omnipresente, invasor[56]». «Al querer rechazar el dominio del cuerpo, asegura por su parte Odile Arnold, acabamos otorgándole un lugar increíble y constante[57]».

Desde una perspectiva de orden más antropológico, Jeanne Andlauer destaca una paradoja del mismo tipo. Vamos a detenernos un instante en su análisis. Al finalizar una minuciosa encuesta realizada sobre las religiosas contemplativas de los siglos XIX y XX, escribe: «La vida conventual, en la que se debe abandonar el cuerpo para reforzar la vida del espíritu y la del alma, es sin embargo sede de una presencia cotidiana, viva y simbólica de la corporeidad»[58]. Esta observación paradójica, que refuerza y matiza las anteriores, enunciadas por Jean-Pierre Peter y Odile Arnold, se basa en la confección de objetos de devoción, en una oración de las manos «que es un trabajo

sobre el cuerpo, además de un trabajo del cuerpo». De esta forma, añade Jeanne Andlauer, «el arte conventual es indisociable de la carne»; algunos objetos confeccionados hablan de «incorporación, encarnación, remiten al terreno de lo orgánico»[59].

En la ceremonia de profesión —toma del hábito— el cabello de la novicia, desparramado en mechones sueltos, se corta y se recoge en una bacinilla de plata. Con este material, al menos hasta 1880, las religiosas confeccionaban una serie de pequeños objetos: cruces, guirnaldas, joyas, cadenas de reloj. Algunas conseguían incluso dibujar paisajes.

La investigación etnográfica revela que la religiosa, en el momento de profesar, confecciona una muñeca que la simboliza. Se trata de fabricar un cuerpo velado para siempre, cuyo rostro de cera refleja la carne inalterable, idealmente animada. Al vestir un cuerpo desnudo, destinado a no ser desvestido nunca más, la monja representa la pérdida de su función genésica. A menudo la muñeca se guarda en una «caja de la soledad» que representa la celda, lo que permite, en algunos casos, exhibir los instrumentos de mortificación.

Una de las atribuciones tradicionales de las mujeres enclaustradas, además de la confección de encajes, símbolo de la virginidad, es la vestidura de reliquias, en general fragmentos de huesos, con el fin de introducir señales corporales en el interior mismo de las imágenes veneradas. Este deseo de representar la presencia corporal culmina en las efigies de tamaño natural, vestidas con ropa auténtica, que esconden fragmentos de esqueletos presentados en una custodia de cristal en el interior de las iglesias[60]. Así se exhibieron los restos del párroco de Ars, tras su beatificación en 1905. Catherine Labouré, en la capilla de la Rue du Bac, Bernadette Soubirous, Teresita del Niño Jesús y de la Santa Faz fueron representadas con rasgos poco personalizados y angélicos, «como dormidas, con los ojos cerrados, con la cabeza ligeramente inclinada de lado»[61], con las manos colocadas una sobre otra o sujetando un rosario. Este trabajo, que está relacionado con la moda de la ceroplastia durante el siglo XIX, muestra a la perfección al espectador fascinado la pregnancia del cuerpo en el imaginario de los cristianos fervientes de la época.

Por supuesto, es muy difícil —y no es nuestro propósito— penetrar en los horrores de los individuos demasiado débiles para soportar el rigor de los conventos. A este respecto, es sabido con qué insistencia la literatura erótica, desde la publicación de *Le Portier des Chartreux. Histoire de dom Bougre*

écrite par lui-même (1741), o de *La Religieuse* de Diderot, por no hablar de los escritos de Sade, se empeñaba en instalar a sus heroínas detrás de las rejas. La transgresión suprema —ya que a los ojos de los teólogos el comercio de la carne en estos lugares es un sacrilegio— tenía, por supuesto, el objetivo de exacerbar la emoción del lector, al igual que las escenas que relatan el atentado colectivo contra la virginidad *(Los 120 días de Sodoma)*.

Pacientes investigaciones en los archivos muestran que la sexualidad estaba efectivamente presente en los conventos de monjas del Antiguo Régimen, pero no con el esplendor que le confiere esta literatura. A título de ejemplo, Gwenaël Murphy censa, en el siglo XVIII, dieciséis declaraciones de embarazo y cuatro violaciones de religiosas registradas en el conjunto de siete conventos de mujeres de la ciudad de Niort y el autor concluye que para la mayoría de las monjas que se casaron durante la Revolución, las relaciones carnales fueron un descubrimiento al parecer poco deseado. Entre las 356 religiosas casadas, una sola declaró haber actuado movida por el deseo sexual[62]. En cambio, el 30% de los sacerdotes casados durante la Revolución declararon que lo habían hecho por amor[63].

Philippe Boutry, feliz lector de los archivos de Ars, presentó el caso de la hermana Marie-Zoé que permite entrever más sencillamente y de manera menos provocadora lo que podían ser en este lugar los combates de un cuerpo sensual[64]. Este estudio de casos es para nosotros ocasión de recordar datos más generales sobre los secretos en el interior del confesionario, aunque este tipo de accesorio tardó en generalizarse en las iglesias. El siglo XIX es el gran siglo de la confesión, tanto la confesión ordinaria como la general, que permite hacer una introspección de mayor alcance. Desde las instrucciones de Massillon, a comienzos del siglo XVIII, en su sermón sobre el sacramento de la penitencia, de enorme penetración psicológica, las prácticas del examen y la escucha de las pulsiones del cuerpo que implica la confesión se habían extendido, especialmente en el seno de la población femenina y ferviente. Las distinciones precisas infundidas por la teología moral entre pecado mortal y venial, entre pecado por oportunidad, pecado por recaída y pecado por costumbre, ya eran más familiares. Una historia del cuerpo y de la vida sexual, que abordaremos más adelante, no puede obviar este proceso de aculturación.

El ejemplo de la hermana Marie-Zoé, que expone al párroco de Ars, en lo que se puede considerar como una consulta, los hechos que la llevan a pensar que se está condenando, permitirá captar mejor las distinciones en

uso entre los teólogos. Religiosa en una comunidad de Vannes, acumula, como subraya Philippe Boutry, varias categorías de pecados de lujuria. A los catorce años, ha perdido su inocencia a causa de los abusos de un tío. Vuelve a entregarse a él a la edad de dieciséis años, tras pasar dos años en un internado. Como está incómoda en casa de sus padres, decide entrar en el convento. Allí un sacerdote la seduce durante su noviciado. Una confesión general le permite romper con lo que, por tres veces, sólo habían sido pecados por oportunidad. Pronuncia sus votos, pero sus «desafortunadas costumbres», incorregibles, la empujan a infringir la regla de su comunidad. Este pecado por hábito no cede, ni siquiera tras las confesiones generales. A lo largo de su vida de adolescente, de novicia y, más tarde, de religiosa, Marie-Zoé nunca respetó la pureza de rigor. Además, confiesa al párroco de Ars su mayor pecado, el que transforma la confesión en placer. «A menudo hablo de mis pecados», confiesa la hermana Marie-Zoé, «porque experimento un placer hablando de estas tristes cosas»[65]. La confesión puede, efectivamente, ser una ocasión de turbación corporal, tanto para el sacerdote como para la penitente. Los manuales recomiendan a este respecto la mayor prudencia al confesor y algunos padres se quejan de que el confesor enseña demasiadas cosas a las muchachas que recurren a su ministerio.

Es bien sabido, especialmente gracias a los trabajos de Claude Langlois, que la mayoría de las religiosas vivían dentro de congregaciones activas: maestras, hospitalarias, caritativas, consagradas a los pobres o los ancianos. En estos ambientes, sobre todo cuando debían aliviar los cuerpos de otros, las religiosas no trataban de transmitir las vivencias de su propio cuerpo. Conviene distinguir aquí dos esferas. La solicitud destinada a aliviar los sufrimientos del paciente, la asistencia, cuando llega el momento de la agonía y la preparación para una buena muerte, la difusión de un mensaje de esperanza y consuelo dibujan un conjunto de prácticas que revelan una visión armónica del ser, diferente del dualismo obsesivo que reinaba en el interior de los conventos de religiosas contemplativas.

Además, podía desarrollarse un conflicto en la cabecera del agonizante. La compañía de religiosas, la presencia insistente del sacerdote, preocupado por la salvación de sus fieles, el ritual de la extremaunción, que consiste en ungir diferentes partes del cuerpo, entraba a veces en competencia con los procedimientos de medicalización creciente de la muerte, recientemente descrita por Anne Carol[66], o más raramente con la militancia de los librepensadores.

V. LA POSTURA DEL RECOGIMIENTO Y LA DE LA ADORACIÓN

Poco se ha dicho, en nuestro conocimiento, sobre la manera en que la práctica del culto católico, incluso al margen de todo tipo de mortificación, ha influido sobre la cultura somática. Algunas posturas, algunos gestos, han marcado directamente los cuerpos. La genuflexión doble y prologada: durante los oficios, en la preparación de la confesión, durante las sesiones de adoración perpetua, durante los castigos infligidos en las instituciones católicas, endurece las rodillas y puede llegar a encallecerlas. Postrarse de hinojos habitúa a la tolerancia postural y a estiramientos que no tienen nada de naturales, pero que no habría que precipitarse en incluir, exclusivamente, entre estas medidas disciplinares denunciadas por los historiadores. La genuflexión doble sigue el hilo de la oración, representa la sumisión a la divinidad, acompaña la imploración. La encontramos en numerosas prácticas sociales, la de la seducción, la de la petición de clemencia, etcétera.

Menos exigente, sin duda, pero también interesante es la genuflexión sencilla, que obliga a un ejercicio muscular, a un estiramiento peligroso para las personas mayores que deben buscar un punto de apoyo, que retuerce el pie, dobla los zapatos del sacerdote, al hilo de las múltiples flexiones que van marcando la celebración de los oficios.

Más ampliamente, la práctica del culto católico, incluso fuera de los conventos, induce un control del gesto, de las modalidades de la atención y de la forma en que se reciben los mensajes sensoriales. El signo de la cruz realizado con la mano derecha tras mojarla en la pila de agua bendita prepara para el recogimiento interior de la iglesia o la capilla. Dentro, se impone la *mezzo voce* cuya dificultad ha señalado Philippe Boutry para la población rural, acostumbrada a expresarse en voz muy alta[67]. La celebración del culto es en sí —al margen de toda disciplina monástica— una escuela de la práctica del silencio, que se enseña desde la más tierna infancia. Sin duda, es el momento principal de inculcación de una disciplina somática más estricta. Los pequeños aprenden a unir las manos. No deben corretear dentro de la iglesia, ni cerca de ella. Con más razón si se trata de monaguillos, acostumbrados al control del cuerpo que exige la escenografía de la ceremonia. Los adultos deben moverse a cámara lenta. El control del impulso se manifiesta hasta en la gestión de la mirada. La oración impone un recogimiento

que se aprecia en las actitudes corporales. Más claramente todavía, las posturas de la adoración cortan cualquier agitación, manifiestan mediante la inmovilidad la concentración interior. El camino hacia la Sagrada Mesa implica un arte de moverse con recogimiento, un bloqueo especialmente acentuado de los mensajes sensoriales. Sobre todos estos puntos, tenemos como modelo las instrucciones destinadas a las religiosas. La difusión de la adoración perpetua, el hábito de la comunión frecuente, sin duda han profundizado en estas disciplinas durante la segunda mitad del siglo.

Las señales que acompasan el tiempo ceremonial[68] sirven para aprender las órdenes colectivas y la obediencia a las normas posturales. El desarrollo de las procesiones —uno de los grandes puntos de la lucha anticlerical— es prueba del el éxito de estas disciplinas. Debemos comparar estas demostraciones colectivas de la fe con los cortejos y manifestaciones más desordenadas que se multiplican en las ciudades a finales del siglo[69].

La práctica de la oración y del culto católico sugiere unas actitudes que culminan en lo que se denomina «unción sacerdotal». Los sacerdotes, más que los fieles, han interiorizado los elementos de esta cultura somática. El misterio de la transustanciación, que tiene lugar a través de su ministerio, la lectura cotidiana del breviario, las deambulaciones que suelen acompañar los gestos de la ofrenda y de la oración, en el altar, los de la bendición y la absolución, imponen una concentración y una moderación que moldean las actitudes; por no hablar del mantenimiento del gesto clerical de la elocuencia del púlpito o de la presentación negligente del anillo a besar por parte del prelado.

VI. COMPASIÓN Y EXPECTATIVA DEL MILAGRO

El catolicismo según el mensaje evangélico, pide al fiel que considere con compasión el cuerpo sufriente o miserable, que no se deje conturbar por los estigmas y que olvide los riesgos que podrían derivarse de actitudes caritativas. El lavatorio de los pies, realizado por los más altos dignatarios del clero y por el propio Papa en las ceremonias de Jueves Santo, simboliza esta atención y esta compasión hacia el cuerpo de los más humildes.

A partir de 1862, la caridad que se despliega en Lourdes, gran teatro de los milagros, se impone, por su repercusión, a otras formas de compasión manifestadas por los católicos fervientes. Aquí los enfermos y los agonizan-

tes, generalmente marginados de la sociedad y ocultos a la vista, ocupan el proscenio[70].

A partir de las apariciones, dentro de la tradición popular de recurrir a los santos sanadores y al agua milagrosa de las «buenas fuentes»[71], los enfermos afluyen hacia Massabielle. Todavía tendrá que pasar un tiempo para que la Iglesia reconozca la realidad de las apariciones (1862), y más todavía para que dé por buenos los milagros. Éstos, inicialmente registrados con mayor o menos precisión por los hermanos del santuario de Garaison, a partir de 1883 son analizados con todo detalle por los médicos de la Oficina de Comprobaciones.

En lo que a nosotros se refiere, lo esencial es que Lourdes se convierte desde ese momento en punto de encuentro inaudito de paralíticos, enfermos, incluso agonizantes, que llegan de todas partes, casi siempre en trenes especiales, con la esperanza de una curación milagrosa. Esta afluencia sin precedentes hace que la explanada parezca a veces un hospital de campaña al día siguiente de la batalla. Con diversas patologías, enfermos de toda condición padecen el calor y el cansancio del viaje. Desde la estación son trasladados en brazos, en carretillas, en camillas, en carros de la compañía de ferrocarril o en carretas de mano, hacia sus alojamientos, generalmente improvisados. Hombres y mujeres caritativos les llevan a las piscinas y los sumergen en el agua fría y turbia, desnudos, tiritando, angustiados, pero habitados por la esperanza. Al salir del baño, los enfermos e inválidos se esfuerzan por conservar todo el tiempo posible el agua del manantial sobre su cuerpo.

Es como si, en su deseo de acreditar los milagros, los organizadores deseasen exponer los cuerpos y las deformidades de estos enfermos, con los que la ciencia es impotente y que manifiestan a plena luz la necesidad de la ayuda sobrenatural que Dios aporta a la humanidad sufriente. Por su parte, muchos peregrinos clavados en sus lechos, «gastan sus últimas fuerzas tratando de imitar la Pasión, con la posición de Cristo en la Cruz»[72]. Los camilleros, que bañan a los enfermos, «se codean con el dolor físico intenso y la infelicidad»[73]. Ruth Harris observa que no hay que subestimar el efecto psicológico de esta experiencia.

En esos tiempos de revolución pasteuriana, la falta de higiene de la piscina indigna a los anticlericales. Hay que decir que en la multitud que vemos en Lourdes hay numerosas víctimas de úlceras o abscesos purulentos y enfermos con el cuerpo cubierto de pústulas. Ayudadas por las hermanitas

de la Asunción, las damas caritativas de Nuestra Señora de la Salvación, a menudo procedentes de la aristocracia, hacen frente al asco y el contagio. La atmósfera de la peregrinación provoca en ellas proezas de abnegación. Se consagran a tareas que, aunque refuerzan los papeles femeninos y prolongan los gestos ordinarios de la filantropía, manifiestan un efímero cambio de papeles. En Lourdes asumen tareas relacionadas con los excrementos que suelen estar reservadas a los criados que, en el seno de la familia, se ocupan de todo lo que tiene que ver con el cuerpo[74]. Esas mujeres, escribe Ruth Harris, trabajan movidas por la «visión idealizada de una sociedad cristiana orgánica, intensamente física y a menudo inmersa en el éxtasis de su espiritualidad»[75]. En cuanto a los hombres, especialmente los de la Hospitalidad de Nuestra Señora de la Salvación, se especializan en el transporte y la inmersión de los enfermos.

En Lourdes, «el dolor [...] lo trastoca todo, aunque sólo fuera brevemente». En este teatro, «la fe se expresa a través del cuerpo»[76]. Además, muchos actores se basan en formas de solidaridad y de armonía social acordes con el mensaje de León XIII y el espíritu de la encíclica *Rerum novarum*.

Lo esencial no deja de ser la curación. Ésta suele llegar con ocasión de la inmersión en el agua helada del manantial y durante la procesión eucarística. La presencia de protagonistas de curaciones milagrosas de años anteriores, en los trenes o en las procesiones, reaviva la esperanza de los que sufren.

La curación milagrosa está directamente relacionada con la historia del cuerpo. Apela «a todos los recursos emocionales y físicos de los individuos implicados». La forma en que los paralíticos «vuelven a andar tras años de inmovilidad y sufrimiento lleva al historiador a enfrentarse con el cuerpo, no como una abstracción filosófica o lingüística, sino como una realidad intensa»[77]. Además, las curaciones, que a veces tienen lugar a distancia, suelen presentarse como fenómenos colectivos en los que participa la familia, todo el grupo de peregrinos. A diferencia de los histéricos, que en el interior de los hospitales están relegados a la condición de objetos pasivos, sometidos a la mirada de los médicos, los enfermos y sobre todo los protagonistas de curaciones milagrosas, despiertan la compasión, la admiración, incluso una forma de veneración.

La Oficina de Comprobaciones exige, para que una curación se considere milagrosa, que sea radical, instantánea, duradera, independiente de causas anteriores, es decir, que representen un momento de transformación física ajeno a las leyes de la naturaleza. Para los beneficiarios, constituye la gran ex-

periencia somática de su existencia, tras la que se sienten renacer, como si hubieran resucitado; a partir de ese momento deben adquirir nuevos hábitos.

Afortunadamente, tenemos muchos relatos de estos momentos. La evolución de la retórica de la curación evidencia además la relatividad de cultural de la noción. El estudio de los documentos de archivo, realizado especialmente por René Laurentin y también por Ruth Harris, permite entrever este cambio corporal instantáneo, a menudo a través de una dolorosa expulsión, similar a la que acompaña el exorcismo de una posesión demoniaca[78].

Por supuesto, las apariciones, las curaciones, así como todas las prácticas relacionadas con las peregrinaciones locales, diocesanas y nacionales, han sido objeto de críticas, sarcasmos, debates, que sería muy largo analizar aquí. Hay que observar además que las apariciones de Lourdes son contemporáneas de la gran oleada de espiritismo y del apogeo de la influencia de Allan Kardec. Lo más significativo es que la escenografía del milagro se despliega en el mismo momento en que triunfan el cientificismo, la medicina experimental, en que Charcot exhibe en La Salpêtrière los cuerpos de las histéricas en crisis y el libre pensamiento empieza a adquirir predicamento[79]. Lourdes es un desafío a la ciencia del siglo XIX. Muchos médicos, y Zola en su gran novela de 1893, perciben los acontecimientos de las orillas del Gave como el gran teatro de una histeria colectiva. El desarrollo de la procesión de 1897, durante la cual unos cuarenta enfermos encamados responden al llamamiento del padre Picard, que les ordena que se levanten y se unan a él, ofrece argumentos a los enemigos de la peregrinación.

En cualquier caso, estas actitudes evolucionan en los últimos años del siglo. Los documentos que tratan de la curación milagrosa se suman a los voluminosos expedientes alimentados por la hipnosis, la sugestión, y por todo lo que entonces se califica de inconsciente. La estrella del naturalismo se va apagando. El sentido de las experiencias religiosas y espirituales suscita nuevos interrogantes. Numerosos científicos consideran que las curaciones de Lourdes corresponden a procesos misteriosos que llevan a reconsiderar las funciones respectivas de lo psicológico y de lo orgánico, así como la naturaleza del vínculo que los une.

Tras un paciente análisis de la documentación de los «milagros» de Lourdes, Ruth Harris encuentra en ellos un fascinante cuestionamiento de los esquemas dominantes sobre la unión del cuerpo y el alma. Este descubrimiento debe sumarse a todos los trabajos consagrados[80] a las peripecias de la historia del «yo» durante la segunda mitad del siglo XIX.

3
La mirada de los artistas

Henri Zerner

El 5 de octubre de 1855, Delacroix, que se encuentra de vacaciones en Dieppe, adonde se ha llevado un álbum de fotografías y dibujos para alimentar sus reflexiones, anota lo siguiente en su diario:

> Reviso los bocetos que me he traído; miro con pasión y sin cansancio estas fotografías de hombres desnudos, este poema admirable, este cuerpo humano sobre el que aprendo a leer y cuya contemplación me enseña más que los inventos de los escritorzuelos.

Sin preocuparnos aquí del lugar que la fotografía pudo desempeñar en el pensamiento de Delacroix, podemos observar dos cosas. En primer lugar, Delacroix se abandona completamente a la transparencia de la fotografía. En la misma frase, empieza contemplando fotografías y al final sólo ve cuerpos. Para él la fotografía no deja de ser un sustituto de la cosa fotografiada. En segundo lugar, el artista se apasiona por el cuerpo humano. Este cuerpo humano es un cuerpo de hombre (veremos que en esta fecha, Delacroix es un poco retrógrado) y constituye en sí un «poema». Es un cuerpo legible y expresivo en sí.

En los primeros años del siglo XX, el joven Paul Klee, que también lleva un diario, consigna en él con precisión la intensidad de su experiencia:

> Pasamos el 6 de marzo [1902] a los pies de Cléo de Mérode, sin duda la mujer más hermosa que se pueda contemplar. Todo el mundo conoce su cara,

pero hay que fijarse en su cuello. Delgado, bastante largo, liso como el bronce, no demasiado movedizo, con tendones finos, los dos tendones que están cerca del esternón. Este esternón y las clavículas (que terminan en el tórax desnudo). Su vientre estrechamente ceñido, de modo que casa bien con las partes desnudas. Lo más lamentable, es que la imagen de sus caderas nos deja frustrados, pues con el virtuosismo de sus movimientos, efectos de una lógica singular deben manifestarse en ese lugar, por ejemplo cuando compensa el peso de su cuerpo. En cambio, despliega sus piernas, desnudas, por así decirlo, y también sus pies, adornados con un gusto refinado. Los brazos son clásicos, quizá un poco más finos, con más variación, gracias a la vida, a lo que hay que sumar el trabajo de las articulaciones. En las proporciones y en el mecanismo de las manos encontramos, una vez más, en los detalles, la belleza y la sabiduría de un gran organismo.

Hay que ver todo esto con precisión, no basta con indicar sus grandes líneas y para expresarlo, nos haría falta un equivalente de tipo patético. (La impresión que nos produce no es sexual.) La danza consiste en desarrollar suavemente las líneas del cuerpo. Ni alma, ni temperamento, sólo la belleza absoluta[1].

Podemos percibir bajo estas anotaciones espontáneas todo un sustrato intelectual. La emoción del joven ante este cuerpo ilustre es seguramente sincera y visceral, pero en la formulación, términos como «la belleza absoluta» o «la sabiduría de un gran organismo» traicionan la presencia subyacente de un fondo de ideas ampliamente elaboradas en la tradición. A través del Renacimiento, la época moderna ha heredado la imagen griega del cuerpo entendida como la única verdadera y fiel a la naturaleza. Esta imagen de un cuerpo claramente articulado, definida en Grecia en el siglo V antes de nuestra era, es una creación intelectual, el resultado de un análisis, la conformación de observaciones realizadas del natural, pero guiadas por una concepción específica del cuerpo, tanto orgánica como mecánica, que no es en ningún caso la única posible. Basta para darse cuenta un paseo por las salas recientemente abiertas en el Louvre para exhibir el arte de las civilizaciones más ajenas a Occidente.

Podríamos preguntarnos si la actitud de los artistas del siglo XIX hacia el cuerpo tiene alguna originalidad. Después de todo, el cuerpo siempre ha desempeñado un papel capital en el arte de Occidente y el concepto mismo de «pintura histórica», cuyo origen se remonta a Leon Battista Alberti y al

papel esencial que concede a la *historia*, se basa en esta primacía de la figura humana. Nos parece no obstante que el cuerpo adquiere una expresividad nueva a partir del final del siglo XVIII. ¿Redescubrimiento o invención? En el Renacimiento, el cuerpo es objeto de una excitación intensa. Los grandes desnudos venecianos, de Giorgione a Tintoretto, marcan su apogeo, pero la *Betsabé* de Memling, o *Adán y Eva*, de Durero, por no hablar de las investigaciones anatómicas de Leonardo o de la humanidad imaginada por Miguel Ángel son la manifestación de una efervescencia general. Observación y fantasía se combinan para convertir el cuerpo en el centro de la imaginación, pero pasado este momento, un cuerpo aprendido suele sustituir para los artistas al cuerpo descubierto. Este cuerpo codificado es el soporte de ideas o de acciones; forma parte, en su mismo centro, de un arsenal de recursos, pero no suele tener valor en sí (lo que no impide que la *Venus* de Velázquez, el *Sansón* de Guido Reni o *Het Pelsken* de Rubens se hayan convertido en grandes poemas del cuerpo).

El artista de la época moderna hereda una importante tradición que acumula un fondo grecolatino y una carga judeocristiana. Por una parte, el cuerpo es un microcosmos, verdadera representación del mundo en miniatura. Por otra parte, al estar hecho a imagen de Dios es como un recuerdo de la apariencia divina. En la tradición cristiana, hay que contar también con la idea de encarnación para la que el cuerpo es un signo de la temporalidad, de la contingencia del sujeto humano y de su decadencia; en cambio, el dogma de la resurrección de los cuerpos ha llevado a los teólogos a la idea de «cuerpo glorioso», es decir, que se escapa a la corrupción, y esta noción sin duda afectó de forma más o menos inconsciente a la aparición del concepto de «belleza natural» y del desnudo como género artístico desde el Renacimiento.

Quizá sea el peso de esta tradición, esta sobrecarga simbólica, con la ansiedad que podía generar, lo que da su originalidad a la imagen que tienen del cuerpo los artistas del siglo XIX. En otras palabras, asistimos a un cuestionamiento de la concepción tradicional del cuerpo; este cuestionamiento, que existe implícitamente durante mucho tiempo, se hace manifiesto al final del siglo en un artista como Gauguin. No olvidemos la exclamación atribuida a Manet, exasperado por las condiciones del aprendizaje en el taller de Couture: «Al menos durante el verano podríamos hacer bocetos de desnudos en el campo, ya que el desnudo es al parecer la primera y la última palabra del arte»[2]. Auténtica o no, esta réplica muestra la obsesión que des-

pertaba la representación del cuerpo, independientemente de toda narración. Para comprender esta situación, debemos remontarnos hasta Winckelmann y Lessing.

I. INTRODUCCIÓN TEÓRICA

No se trata de analizar aquí de forma detallada las ideas de Lessing, auténtico fundador del formalismo, sino de recordar su postura contra la narración en las artes plásticas. Sin excluirla totalmente, admite la legitimidad de la misma únicamente en la medida que una acción (la *historia* de Alberti) permite introducir la diversidad en un arte como la pintura, que por su formalismo podía quedar condenada al estatismo y la monotonía. La narración permite justificar la presencia de cuerpos de edades y condiciones variadas. Su crítica de la narración pictórica, y sobre todo la idea que lanzó del «momento pregnante» estimularon considerablemente el debate, especialmente en Francia, pero el resultado práctico fue, al menos momentáneamente, una intensificación de la narración. Para Lessing, no obstante, el ideal del arte era la representación de un cuerpo perfectamente bello: el retrato de Helena por Zeuxis, cuadro que se ha perdido y por consiguiente es imaginario. No es imposible que esta propuesta se haya quedado, al menos vagamente, en las memorias; en todo caso, el desnudo femenino, sobre el que habrá que volver después, se convertiría en uno de los temas centrales del siglo XIX[3].

Mientras Lessing daba como modelo un cuadro inaccesible y por así decirlo hipotético, Winckelmann, cuya obra es complementaria, proponía a los artistas ejemplos muy concretos: el Torso del Belvedere (probablemente un Hércules) y sobre todo el Apolo, del que dejó una descripción que sigue siendo una proeza asombrosa, el modelo de la *ekphrasis* moderna. Si bien es posible ver en la enorme popularidad del desnudo femenino en el siglo XIX un resurgir del ideal de Lessing, el discurso de Winckelmann sobre el cuerpo masculino tuvo una repercusión inmediata. Espíritu original y personaje seductor, desde la publicación de las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* alimentará un debate que se renueva a lo largo de todo el siglo XIX[4]. Winckelmann no es únicamente un teórico que sienta las bases de la historia del arte como disciplina; también marcó el arte mismo con la fuerza de su imaginación. Sus ideas han estado

presentes en el pensamiento artístico mucho más allá de lo que se denomina, quizá un tanto injustamente, neoclasicismo[5].

Es fácil entender hasta qué punto el ideal griego de Winckelmann, que cristaliza alrededor del cuerpo masculino, es cosa de la imaginación, sobre todo si tenemos en cuenta que las *Reflexiones* fueron escritas en Dresde, en una época en la que el esteta no había visto más obras de arte antiguo que las escasas conservadas en la capital sajona. Grecia será siempre para él una Utopía, e incluso más tarde, cuando se establezca en Roma, no verá ningún original griego de la época helenística, lo que no impedirá que haga una distinción radical entre el arte griego y el arte romano y que proclame la superioridad de aquél sobre éste. Este juicio calará muy hondo en las memorias, a pesar de las protestas de Piranese, cuya inclinación hacia el arte romano descansaba sobre bases también puramente ideológicas, ya que tampoco tenía acceso a las obras griegas de referencia (salvo los templos de Paestum, que consideraba como etruscos, y por lo tanto italianos).

Winckelmann desarrolló pues en sus escritos una verdadera mística de la belleza del cuerpo masculino en el arte griego. Debemos insistir sobre un punto que tuvo, como veremos a continuación, gran repercusión: se trata de la distinción entre la belleza severa y la belleza graciosa, entre el cuerpo poderoso y, digamos, masculinizado del hombre maduro, como se presenta en el Torso de Belvedere, y la belleza graciosa, cuyo ejemplo perfecto para Winckelmann es Apolo[6]. Apreciaba la variedad de los tipos de belleza en edades diferentes, «en cambio —escribía— la belleza se suele asociar a la juventud: a partir de ese punto, lo más sublime del arte es presentar las formas de la edad más bella».

Winckelmann no se contentaba con proclamar la superioridad del arte griego, también lo explicaba. Veía en el clima de Grecia y en la tradición de la visibilidad total del cuerpo masculino, especialmente con ocasión de los Juegos Olímpicos, una de las causas de la superioridad de los artistas griegos. También suponía una mayor perfección física entre los griegos que en las sociedades modernas, perfección que asociaba a la libertad política del régimen ateniense. Estas ideas ya se avanzan en las *Observaciones*, de las que vale la pena citar un pasaje bastante largo:

> El cuerpo más bello entre nosotros, podría quizá parecerse al cuerpo más bello entre los griegos, de la misma forma que Ificles se parecía a Hércules, su hermano. La influencia de un cielo clemente y puro es perceptible entre los

griegos desde la más tierna edad, pero los ejercicios corporales, practicados muy pronto, daban a este primer esbozo su forma noble. Tomemos un joven espartano, hijo de un héroe y una heroína, que nunca en su infancia fue objeto de contemplaciones, que desde su séptimo año ha dormido al raso y se ha ejercitado desde pequeño en la lucha y la natación. Pongámoslo junto a un joven sibarita de nuestra época y juzguemos a cuál de los dos elegiría un artista como modelo de un joven Teseo, de Aquiles o incluso de Baco. Un Teseo siguiendo el modelo moderno sería un Teseo criado entre rosas; según el modelo antiguo, sería un Teseo criado entre músculos, según la opinión manifestada por un pintor griego sobre dos representaciones diferentes de este héroe[7].

En su *Historia del arte en la Antigüedad* desarrollará más ampliamente estas ideas, insistiendo en la belleza graciosa y en el vínculo entre esta belleza y la libertad[8]. Estas obras se tradujeron muy pronto al francés, tuvieron una gran circulación y fueron origen de un debate de repercusiones duraderas.

II. EL DESNUDO

Aunque la función de la ropa, en principio, es proteger y ocultar el cuerpo, también sirve para marcarlo y destacarlo[9]. De hecho, la representación del cuerpo vestido puede transmitir una experiencia de la carne de forma mucho más viva que el desnudo, que siempre es más o menos ideal. David parece jugar deliberadamente con este contraste un tanto paradójico, para marcar la distinción de géneros: desnudo, que no es lo mismo que desvestido, es la forma que conviene a la pintura histórica y vestido es lo usual en el retrato, que el pintor practicó genialmente durante toda su carrera. Si observamos el retrato de Joubert (Montpellier, museo Fabre), veremos que las carnes excesivas revientan la ropa; la chaqueta y el chaleco tienen los botones tirantes; los muslos enormes llenan totalmente el pantalón, cuyos pliegues se abren en acordeón alrededor de la bragueta; todo ello sugiere un peso, una consistencia, todos los atributos de un cuerpo real sometido a las condiciones ordinarias de la vida. Los cuerpos en el *Juramento de los Horacios,* sin estar desnudos, son mucho más visibles que el de Joubert, en el que sólo el rostro y las manos están al aire, pero no producen la misma impresión de vida precaria. El reproche que se hace, no tanto a David como a sus epígonos, de pintar estatuas en lugar de hombres parece injusto; es sabido

que David siempre insistía en pintar modelos del natural y en la ejecución de los *Horacios* se llega a percibir la sangre que circula bajo la piel. En cambio, al mismo tiempo, la idea de «naturaleza bella» está muy presente y se podría decir que se trata de desnudos vestidos: son cuerpos de una perfección irreal; cuerpos vivos, pero con una vida ideal. Lo que diferencia el retrato de la pintura histórica en David no es sólo la individualización de los rasgos y de la fisonomía, en una palabra, el efecto de parecido, sino una concepción fundamentalmente diferente del ser.

La idea de guerreros combatiendo desnudos (salvo el casco, el cinturón y las sandalias) muestra cuánto tiene de fantasía la imagen del cuerpo en la pintura histórica. En *Leónidas,* el cuadro más «griego» del pintor, en el que el homoerotismo es explícito entre hombres y efebos, el artificio que consiste en esconder las partes sexuales se presenta como una lítotes. David no respeta un tabú sobre la exhibición de las partes: el sexo de Leónidas está escondido a medias por la vaina de su espada y el efebo que se abrocha las sandalias en primer plano lo muestra todo. En cambio, otro efebo, precisamente el que, a la derecha del cuadro, está intercambiando caricias con un adulto, tiene el sexo totalmente cubierto de forma ostentosa por la funda de su espada, lo que esconde/sugiere un sexo en erección. Por supuesto, sin desdoro de la moral, porque los cuerpos de la pintura histórica son cuerpos transfigurados, no sometidos a las obligaciones de la vida corriente. El desnudo es, por así decirlo, el emblema de la pintura histórica, al que remite necesariamente, aunque pueda hacerla caer en lo inconveniente,

Nunca se cultivó tanto el desnudo como en el siglo XIX, que fue por excelencia el siglo de la pudibundez[10]. En la vida corriente, en cambio, el cuerpo nunca se ocultó con tanto cuidado, sobre todo el de la mujer. No sólo se oculta el cuerpo, sino que parece abrirse una época de cultivo de la fealdad física, al menos en la esfera masculina. Léon de Laborde describe un estado de cosas que es como el negativo de lo que Winckelmann había imaginado en la Grecia antigua:

> El hombre de mundo y el hombre de negocios aceptan ser obesos, pesados, torpes de andares, embutidos en su gabán; admiten esta deformación como si fuera un atributo de su posición social; ser menos absolutamente feos les parecería una capitulación. La consecuencia para el arte es que las formas humanas se convierten en algo más desconocido que las formas del mastodonte. Es un círculo vicioso, porque el desnudo, en lugar de verse con indiferencia, impre-

siona y los escrúpulos legítimos de moralidad se oponen al estudio del cuerpo humano[11].

A causa de este peligro se desarrolla con todas sus fuerzas el contraste entre lo desnudo y lo vestido. ¿Es necesario recordar que un cuerpo representado no es nunca un cuerpo real? Al mismo tiempo, la representación remite a nuestra experiencia vivida y esta experiencia no es sólo visual, ocupa todos los sentidos; un cuerpo tiene un olor, un peso, una consistencia. Quiero recordar aquí la descripción de Voltaire al principio del *Cándido*: «... Cunegunda, de diecisiete años, era de color subido, fresca, jugosa, apetitosa». El artista que representa un cuerpo tiene un abanico de posibilidades: puede apelar más estrictamente a la vista, pero también puede sugerir una experiencia más completa de la carne con diferentes artificios. La teoría clásica insiste en la distancia entre la representación y el referente, pero este ideal se enfrentará a lo largo del siglo XIX con una voluntad de disminuir esta distancia, acercando la imagen a la realidad, el arte a la naturaleza. El ideal romántico consistirá en borrar los límites entre el arte y la vida: el espectador debería tener las mismas reacciones ante la imagen que en contacto con la realidad. De Girodet a Gérôme, la leyenda de Pigmalión, que encarna la posibilidad de borrar los límites entre la representación y la realidad, interesó —e inquietó— sobre todo a los artistas, porque era especialmente importante respetar correctamente las distancias entre el arte y la vida.

El desnudo como género adquiere una importancia imprevista en el entorno de David: la producción de una «academia», modelo desnudo pintado del natural, era una obligación de los pensionistas de Villa Médicis, adonde el Instituto enviaba a los galardonados con el premio de Roma. Algunos daban un título a su cuadro, como el propio David, que dio a su academia, presentada en 1778, el nombre de *Héctor*. Drouais, alumno favorito de David, presentó en 1784 una obra especialmente ambiciosa, conocida con el nombre de *Atleta moribundo,* o con el de *Guerrero herido*, una imagen viril en una pose tensa que expresa el dolor de forma especialmente notable. Mucho más que un simple alarde técnico, se trata de un verdadero cuadro, en el que, sin referencia literaria o narrativa precisa, un cuerpo es suficiente para que el artista se pueda expresar. El hecho de que la herida sea insignificante, o en todo caso muy poco aparente, no hace sino aumentar la fuerza comunicativa de esta imagen en la que todo el cuerpo expresa un dolor que parece más interior que físico[12]. Con su *Endimión* pintado en 1791 y

expuesto con enorme éxito en el Salón de 1793, Girodet impone un desnudo winckelmaniano que tendría un importante desarrollo en la pintura. Se trata una vez más de un ejercicio, de una «academia», pero más radicalmente transformada en cuadro, ya que el pintor introduce una segunda figura, un Eros disfrazado de Céfiro. Girodet, mente literaria que ha gozado de una educación esmerada, no sólo da un título mitológico a su academia, sino que elabora una versión nueva y profundamente original de un tema a menudo tratado por los pintores, y en particular por Poussin, con el que Girodet pretendía medirse. Selene (es decir, Diana, la diosa lunar), enamorada del hermoso pastor Endimión, le contempla desnudo mientras duerme. La idea genial de Girodet consistió en representar a la diosa únicamente por los rayos lunares que acarician el cuerpo lánguido de Endimión, abandonado al sueño. Eros, disfrazado de Céfiro, que ha inspirado este amor a la diosa, aparta las ramas para que los rayos puedan pasar. Este Endimión feminizado, de formas ondulantes, piel tersa, curvas suaves, es una imagen voluptuosa de nuevo cuño que fuerza los límites del ideal winckelmaniano de la belleza graciosa. Mirando hacia el espectador, se abandona a él tanto como a la luz envolvente de la diosa, ante la amplia sonrisa de Eros[13].

Este tipo de efebo daría mucho juego. El propio David recurre a él en 1793 con *La muerte de Bara*, donde el tema ético y político de la libertad, que se remonta a Winckelmann, se afirma plenamente. Existen otros ejemplos más turbios que parecen constituir los síntomas de una crisis de la identidad sexual en lo que podríamos llamar los círculos davidianos. El joven Ingres, como excelente alumno, nos presenta un ejemplo perfecto en *Aquiles recibiendo a los embajadores de Agamenón*, con el que obtuvo el gran premio de Roma en 1801. La mujer, Briseis, que es el motivo de disputa entre los dos héroes, está relegada a las sombras del fondo, simple nota narrativa, mientras que los hombres en el primer plano son el núcleo de la historia. Ingres diferencia perfectamente los tipos de cuerpo, desde el joven casi adolescente al anciano. Podemos observar las caderas de Patroclo, casi una caricatura, que no dejan ninguna duda sobre la feminización del tipo del efebo. Como destacó Solomon-Godeau, la diferenciación entre los papeles sexuales se traslada al interior de una sociedad masculina de la que están ausentes las mujeres[14].

La escuela de David no fue el único crisol de la renovación del arte a finales del siglo XVIII. John Flaxman, escultor inglés, publicó en 1793 una recopilación de grabados a partir de sus bocetos para ilustrar la *Ilíada,* a la que

siguió en 1795 la *Odisea* y después otras series sobre los grandes textos de la tradición clásica, hasta Dante. Las colecciones de Flaxman tuvieron una enorme repercusión en Europa. Se trata de grabados de nuevo cuño, denominado «grabado lineal». Flaxman se inspiró en la pintura de las vasijas griegas, donde todo se representa por sus contornos, sin sombra ni relieve. Como en el arte clásico griego, las indicaciones de lugar se reducen al mínimo indispensable: las imágenes lo son todo, pero en Flaxman son insustanciales; son abstracciones, ideas de cuerpos. Werner Busch observó de forma pertinente que una consecuencia importante de este tipo de vacío que Flaxman instaura en el centro de la representación es la de abrir la puerta a la imaginación y las fantasías[15]. Es la misma fuerza del arte tan particular que se desarrolla en Inglaterra con el pintor suizo Heinrich Füssli, propagador del pensamiento de Winckelmann, amigo y traductor de Lavater, y con el poeta y artista William Blake.

Blake en particular aporta algo muy nuevo a la imagen del cuerpo: en la gran tradición del misticismo, cultiva una cierta sensualidad espiritual. El linealismo de su arte es tan riguroso como el de Flaxman, pero allí donde Flaxman dejaba un espacio vacío para la imaginación, Blake lo llena de una extraña sensualidad, como una materia que no procede de la naturaleza, sino de su propia creación: cuerpos gloriosos de una humanidad heroica, a un tiempo abstractos y musculosos, cuerpos angélicos etéreos, cuerpos primitivos, a veces casi bestiales, como el Nabucodonosor que se desplaza a cuatro patas. El mundo de Blake está poblado de seres de pura invención, pero dotados de una extraña energía y a veces de una sensualidad intensa y turbadora. Blake libera la articulación del cuerpo heredado de la Grecia antigua, este análisis dibujado que define para el ojo un cuerpo inteligible, de su anclaje original en la observación de la naturaleza, para convertirla en un lenguaje enteramente propio. De la misma forma que inventa en sus escritos toda una mitología muy compleja y personal (que los exegetas siguen intentando desenmarañar), libera el lenguaje gráfico del cuerpo del recurso al modelo, para ponerlo al servicio de una imaginación sin freno.

Ingres contribuyó más que nadie a colocar el desnudo femenino en el centro del arte del siglo XIX, hasta el punto de convertirlo en emblema de la belleza. Una vez en posesión de una formación muy sólida en la escuela de David, enseguida toma distancias, hasta el punto de aparecer como un rebelde a los ojos de las instituciones artísticas. Aunque obtuvo el premio de Roma en 1801, tardó cinco años más en salir para Villa Médicis, pues las

arcas estaban vacías. Cuando sale por fin de París, este joven de veintiséis años ya no es un principiante: su arte está muy individualizado y resultará chocante; en Roma, sus maestros están especialmente inquietos, ya que su fuerte personalidad le da un ascendiente sobre sus condiscípulos. Cada uno de sus ejercicios académicos aparece como una provocación. Presenta como academia *La bañista Valpinçon* (del nombre de uno de los propietarios de la obra). No sólo no era usual realizar una academia femenina, sino que el tratamiento de este desnudo de espaldas, poco articulado, de líneas fluidas, sin sombras acusadas, casi sin relieve, trastocaba los hábitos y las perspectivas de la escuela. La composición original que Ingres presenta como obra final de sus estudios fue peor todavía: el tema de *Júpiter y Tetis*, es decir, una mujer halagando a un hombre para obtener un favor, se consideró totalmente impropio para un gran cuadro histórico. En cuanto al tratamiento —lineal exagerado, deformaciones anatómicas intolerables, desprecio total de la perspectiva— no podía sino poner más todavía en su contra a los jueces académicos. La independencia, por no hablar de excentricidad, de Ingres se concentra en la figura femenina; el cuello extrañamente desarrollado (se habló de bocio) de Tetis, el aplanamiento de su figura, de modo que la pierna derecha y la izquierda se confunden, todo contribuye a que sea un cuerpo abstracto, distante, extraño y al mismo tiempo curiosamente sensual. En pocas palabras, es la representación misma del deseo. Ingres reiterará esta imagen personal del cuerpo femenino en versiones siempre nuevas, siempre similares, durante cincuenta años, desde *La gran odalisca* ridiculizada en el Salón de 1819, la *Odalisca con esclava* de 1840, hasta el famoso *Baño turco* de 1863, donde el octogenario cargado de honores plasma la venganza por su juventud perseguida, citando su propia *Bañista*, en otros tiempos denigrada, en el centro de los cuerpos enlazados. Podemos ver en esta fantasía libidinosa de un mundo totalmente femenino una especie de inversión sistemática del *Leónidas* de David.

Aunque tengan puntos en común, Ingres no procede en absoluto como Blake, que da sistemáticamente la espalda a la naturaleza y al modelo del natural. A pesar de la extravagancia aparente de sus figuras, Ingres, por el contrario, siempre da gran importancia a trabajar con modelos y a la observación exacta. Él mismo declaraba: «No idealizo». Efectivamente, no busca un cuerpo ideal en el sentido de una normalización, de una naturaleza regularizada. Por el contrario, acentúa las particularidades, las destila, las exagera si es necesario. Observador apasionado, repudiaba los estudios anató-

micos que sólo aportan generalidades. Fue por ello uno de los mayores retratistas. Quizá sea más fácil percibir su trayectoria en el caso de una figura masculina con la que fantasea menos que ante el cuerpo femenino. En *Rómulo vencedor de Acrón*, el cuerpo del vencido reproduce casi exactamente la imagen de una de las *Sabinas* de David, con intenciones claramente competitivas. Ingres revisa meticulosamente la figura en el relieve de uno de sus dibujos más asombrosos y el resultado en la pintura es a un tiempo más abstracto —menos palpable, más lineal, más geométrico— y más individualizado en las formas que en su maestro.

III. EL MODELO

Cuando en 1831 Balzac escribe la primera versión de su *Obra maestra desconocida,* la escuela de David agoniza, el Romanticismo triunfa y las ideas sobre la creación artística se organizan alrededor del desnudo femenino. En la fábula relatada por Balzac, Frenhofer es un Pigmalión fracasado que muere por no haber podido dar vida a su creación. Uno de los puntos fuertes de la historia es el papel que desempeña el modelo; toda la aventura comienza cuando un viejo pintor busca un modelo, un cuerpo de mujer perfecto, para llevar a su perfección *La Belle Noiseuse,* un desnudo que es la obra de su vida y que no consigue terminar. Balzac es sensible a la economía del deseo, a la relación entre pulsión sexual y creación artística. Gillette, la amante del joven Poussin, que le sirve también de modelo, acepta posar para el anciano Frenhofer, que por su parte acepta mostrar su *Belle Noiseuse,* su amante, que nunca ha sido mancillada por más mirada que la suya. Gillette sabe desde el principio que aceptar es renunciar a su amor por Poussin. En cuanto al viejo pintor, ya que no es capaz de convertirse en un nuevo Pigmalión, morirá después de haber destruido sus cuadros.

A lo largo de todo el siglo XIX, el modelo desempeñará un papel importante en la práctica artística y en el imaginario de la época y será una figura recurrente de la literatura. Émile de la Bédollière pinta el retrato de este personaje familiar del mundo artístico parisiense[16]. Como la demanda es considerable, a la vista del aumento espectacular del número de artistas concentrados en París, posar para los artistas se convierte en una verdadera profesión. Los modelos más buscados lo eran por su físico excepcional, por supuesto, pero también por su experiencia y su conocimiento de la profe-

sión, y algunos se consideraban auténticos colaboradores del artista. Muchas anécdotas ilustran los inconvenientes de esta profesión o las decepciones de los artistas. Nos muestran a Ingres implorando a una modelo para que vuelva después de haberla despedido bruscamente en un momento de exasperación.

El lugar que ocupan los modelos no puede sorprender. No se trata únicamente para el artista de contemplar las formas exactas, sino también de la excitación que causa la proximidad de lo real. Géricault lo expresó a propósito de un caballo, más que de un modelo humano, pero es conocida la fuerte relación afectiva que tenía con este animal. Cuando trabajaba en su *Húsar a caballo*, cada día le traían un caballo al estudio. No le servía de demasiada ayuda para su cuadro, pero, decía, «lo miraba y así podía tener un caballo en la cabeza»[17]. En su diario de juventud, Delacroix a veces anotó su satisfacción al salir de sesiones de pose. La soberbia academia femenina del Louvre denominada *Mlle. Rose,* cuadro de una delicadeza estremecedora, es el resultado de esta intimidad, esta complicidad entre el pintor y el modelo. Más adelante, Delacroix evitará pintar del natural. Tenía experiencia suficiente para haber interiorizado toda una humanidad muy personal, sobre todo un tipo femenino un tanto melancólico de ojos húmedos, que su imaginación ponía libremente en escena. Sin embargo, con pocas excepciones entre las que está *La Libertad guiando al pueblo,* sus personajes no producen el efecto de presencia que favorece el trabajo con el modelo, aunque a menudo es nocivo para la integración de la figura en el conjunto. Por ejemplo, las *Mujeres de Argel* están demasiado inmersas en su entorno para dar una impresión fuerte de presencia corporal; a pesar del exotismo, la mujer no está nada erotizada.

Un cuadro de Wilhelm Bendz, pintor danés de gran talento, muerto prematuramente a los veintiocho años, representa la relación triangular entre el artista, el modelo y su obra con una intensidad singular: *Un escultor (Christen Christensen) trabajando con un modelo del natural en su estudio* (1827, Copenhague, Statens Museum for Kunst). El modelo, que podría ser un joven militar, en lugar de un modelo profesional, está en una pose de pugilista para una escultura colocada sobre el caballete. El pintor ha dispuesto la escena de modo que la obra y el modelo se vean desde ángulos muy diferentes. Las proporciones de la estatua se apartan un tanto de las del modelo, pero la identidad no plantea duda alguna en cuanto a la dependencia de uno con respecto al otro. El cuerpo ejemplar pero vivo del mode-

lo y su transmutación a un tiempo inerte e inmortal en obra plantean un importante contraste con el cuerpo desmadejado del joven escultor (Christensen, 1806-1845, era más joven todavía que Bendz) que parece estar corrigiendo la postura. Por otra parte, un modelo articulado y colocado sobre un banco en el extremo derecho ofrece un extraño eco para la silueta del escultor, pero este modelo femenino también dialoga con un moldeado (o una copia) de la Venus de Médicis. Bendz introduce además el contraste entre lo antiguo y la modernidad: un busto muy evidente sobre un estante, que en un boceto tenía unos aires vagamente antiguos, se ha convertido en el cuadro definitivo en un retrato agresivamente contemporáneo. En este cuadro complejo, en el que el arte se enfrenta a un tiempo con la naturaleza y con lo artificial, no se trata únicamente de marcar las distancias entre el modelo y la obra, sino también de transmitir la plenitud de la experiencia de la realidad. Al mostrarlo, no ya desnudo como en tantos cuadros que representan un estudio de artista, sino medio desvestido, con la camisa colgando sobre el pantalón, el pintor ha sabido comunicar la emoción que provoca la carne viva del modelo.

IV. IMAGINAR LO REAL

La trayectoria de Ingres era solamente una de las vías posibles del Romanticismo; otros artistas, igualmente característicos de este gran movimiento de la cultura occidental, inclinaron su arte en el sentido del «realismo». A pesar de todo lo que este término tiene de ambiguo y problemático, sigue siendo indispensable. La experiencia de lo real, informe en sí, sólo se puede fijar en imágenes a través de una imaginación.

Théodore Géricault abrió camino en este sentido y sigue siendo un ejemplo recurrente a lo largo de todo el siglo. *La balsa de la Medusa*, que nunca ha salido de las paredes del Louvre desde su adquisición poco después de la muerte del artista en 1824, sigue fiel a la tradición de la pintura histórica, siguiendo las huellas de David. Sin embargo, además del tema poco ortodoxo —se trata del final lamentable de un desastre marítimo que derivó en escándalo político— la originalidad de Géricault consiste sobre todo en llevar muy lejos la impresión de presencia física, de cuerpos humanos reales, ya estén muertos o vivos. El enorme vigor del trazo, la observación exacta, la decisión de no suavizar los contornos, la impresión de proximidad que pro-

ducen los cuerpos de tamaño natural (o algo más grandes quizá) del primer plano, todo contribuye a producir un poderoso efecto de realidad. Sin embargo, a menudo se ha comentado que estos soberbios cuerpos atléticos no eran verosímiles, dado que los náufragos habían estado privados de comida durante trece días y estaban sometidos a las condiciones más atroces. El propio pintor era probablemente sensible a las exigencias de la pintura histórica y del estilo grandilocuente que utiliza en su descomunal obra de exposición. En obras menos monumentales, que datan de la época en que trabajaba en la *Balsa,* ofrece una visión del cuerpo más radicalmente innovadora y muy desconcertante. Las *Cabezas cortadas* de Estocolmo, los *Fragmentos anatómicos* de Montpellier, pinturas demasiado elaboradas para que se puedan reducir al papel de ejercicios, se resisten denodadamente a toda interpretación que permita clasificarlas entre las costumbres artísticas de la época. En todo caso, estos cuadros niegan el decoro que el pintor de *La balsa de Medusa* respeta, quizá en contra de sus deseos, en el gran cuadro. La carne humana recuerda aquí de forma inevitable la carne de las naturalezas muertas tradicionales.

Courbet es el heredero legítimo de la modernidad concebida por Géricault. Llegó a declarar que sólo era posible hacer historia con la propia época. Esta historia, más importante todavía, no es la de los héroes y los gobiernos, sino la de todos y cada uno de nosotros. Este programa, de apariencia sencilla, es de una dificultad extrema, e incluso paradójico si, como Courbet, no renunciamos a una tradición elitista del arte, a su monumentalidad, a su despliegue de medios de expresión adecuado para una concepción heroica e idealista de la «historia».

Podríamos establecer un paralelismo con Honoré Daumier que emprende, se podría decir, una historia «del pueblo, para el pueblo, por el pueblo». Incluso una fórmula de este tipo parece bastante tramposa, porque Daumier se sitúa de forma bastante ambigua entre el pueblo en cuyo nombre pretende expresarse y la burguesía que le da de comer. La caricatura tal y como la practica es hija de la época revolucionaria en Francia y de la Revolución Industrial en Inglaterra, un género nuevo que tiene profundas raíces en la imaginería popular, pero también una connivencia evidente con las «bellas artes», como podemos comprobar por las numerosas citas de cuadros o de estatuas entre los caricaturistas ingleses, como Gillray o franceses, con Daumier a la cabeza. *Los Horacios del Elíseo* de Daumier o el asombroso *Hércules vencedor* de Traviès sólo tienen gracia si somos conscientes de la referencia al cuadro de David, o al Hércules Farnesio del museo de Nápoles.

Para comprender estas citas, es necesaria una cultura que no poseen las clases populares.

Por otra parte, Daumier toma distancias con respecto a algunos aspectos de la caricatura. En los últimos años del siglo, Gillray dibuja cuerpos casi siempre aberrantes, bien obesos, bien esqueléticos, de modo que su arte se sitúa claramente como contrapunto del arte neoclásico, del que constituye un envés burlesco. Daumier deforma mucho menos y en menos ocasiones el cuerpo; es un cronista sin indulgencia, especialmente verosímil, dado que exagera poco. Sabe retratar personajes perfectamente plausibles, no porque recurra a una descripción precisa y detallada, sino porque tiene un sentido infalible del movimiento justo, porque sabe describir sin titubeos y en pocos trazos, de una forma que podría calificarse de instintiva y espontánea, pero que supone un conocimiento profundo del cuerpo humano que tiene interiorizado. Aprovecha la licencia de un género menor para presentar toda la fealdad, todas las contorsiones humanas y para presentar un arte crítico que no está desprovisto de ambición. En realidad, *Calle Transnonain, 15 de abril de 1834* no tiene nada de satírico o de humorístico. La escena es trágica, presentada de forma turbadora por el poderoso trazo de Daumier. Este cadáver tendido pertenece a la retórica del arte con mayúsculas, el artista recuerda sin duda al cuerpo que Delacroix había reproducido poco antes en *El 28 de julio de 1830. La Libertad guiando al pueblo,* su homenaje a la Revolución de Julio. Sin embargo, el cuerpo de Daumier es más tangible, más escultórico, más cercano en espíritu a Géricault. Además, sintiéndose atrapado dentro de los límites del periodismo litográfico, consagrará una parte de su genio a la pintura, de forma casi enteramente privada, lo que le libera de las exigencias habituales de este arte. Su obra pintada es una obra póstuma.

El realismo de Courbet, este autodidacto que sin duda estudió detalladamente a Daumier, no consiste únicamente en presentar una crónica visual, sino en elaborar un equivalente metafórico de gran complejidad porque no es exclusivamente mimético. En los años estrictamente realistas, esta «fase» de su carrera que *El estudio* se propone definir, la figura humana, el cuerpo, tiene una primacía tan incuestionable como en David. Courbet se propone mostrar al hombre físico en las condiciones ordinarias de la existencia. Crear belleza con lo feo, o peor aún, con lo vulgar, sin embellecerlo, quizá sea la empresa más difícil que se puede plantear un pintor que ambiciona visiblemente un lugar en la estela de David, Ingres y Delacroix. La proeza

que intenta Courbet es abolir la distancia: no sólo ofrecer a la vista cuando describe, sino comunicar la plenitud de la experiencia de las cosas.

Cuando pinta *Los picapedreros,* Courbet conecta con el arte de Géricault y lo supera. El formato de la pintura histórica está al servicio de un tema mucho menos aceptable que el de *La balsa,* que al menos era dramático. Courbet planta en su gran lienzo dos figuras de picapedreros, de tamaño natural, uno junto al otro, evidentemente, incluso ostensiblemente, sin composición. No tienen rostro, son anónimos: es la simple evidencia de la miseria. Aquí no tenemos camisa entreabierta para mostrar una bella anatomía, un desnudo. El efecto de presencia corporal, esencial en el sentido del cuadro, está sugerido por la tensión, el esfuerzo visible del muchacho de la izquierda, mientras que sentimos un cuerpo frágil y desgastado bajo la ropa remendada del anciano.

El cuadro de *Las bañistas,* expuesto en el Salón de 1853, es mucho más complejo; Courbet no esconde su intención de mostrar un cuerpo desvestido, más que un desnudo, colgando de una rama las ropas demasiado contemporáneas y familiares de esta mujer que decididamente no es una diosa. «No es tanto una mujer como un tronco de carne, un cuerpo en bruto», escribía Edmond About[18]. Sin embargo, este cuerpo de mujer, que no es distinguido, ni se acerca al ideal clásico, no es tan diferente de los que presenta a veces Rubens. La diferencia no está tanto en las formas como en algunos detalles, como la representación demasiado explícita de los tejidos adiposos; se manifiesta sobre todo en la composición y en la factura. La factura de Rubens, seguida en esto por Delacroix, es transparente, y los toques dan la impresión de un chorro de luz coloreado. Courbet pinta con una materia opaca, como una costra de pintura que sentimos palpable. También hace un uso inmoderado de la espátula, dė modo que sus contemporáneos lo compararon con un albañil trabajando con la llana. En la institución académica, el cuadro es decididamente la forma preponderante de la expresión artística, pero la pintura como el acto de pintar, de depositar la materia coloreada sobre un soporte, se considera como secundaria y casi obscena. Hasta 1863, la Escuela de Bellas Artes, bajo el control del Instituto, no enseña pintura, sino dibujo, considerado como la actividad intelectual del artista. Todo lo que en el cuadro recuerda o recalca el acto de pintar, la presencia física del pintor y la materia pictórica, se considera sospechoso. El realismo de Courbet consiste en poner de relieve esta cara abyecta de la pintura. El resultado es una especie de metáfora, como si la materia pictórica,

el cuerpo de la pintura, fuera representativo de la materialidad del cuerpo representado.

Por supuesto, en *Las bañistas* hay mucho más que eso. Hay que contar con la ironía que fustiga a la gran pintura: la enorme burguesa que se sumerge en un pobre riachuelo tiene a su lado una criada simplona y entre ambos personajes se establece un intercambio de gestos, que Delacroix, molesto, se negaba a comprender. «¿Qué quieren decir estas dos figuras?» En cambio, Daumier lo entendió. En una de sus sátiras de los visitantes del Salón, un personaje que por su ropa se identifica como un artista, habla en privado con un visitante tocado con un emblemático sombrero de copa. «No sea así de burgués... ¡Al menos admire a Courbet!»[19] Los gestos son los de las *Bañistas*, pero vistos desde un ángulo algo diferente. En Courbet, la criada está llena de admiración ante su señora, que responde con un gesto de modestia. Para Courbet se trata evidentemente de una parodia de la gestual declamatoria de la «gran pintura», parodia previsible en una caricatura de Daumier, pero desconcertante en Courbet porque el formato —lienzo de gran tamaño, desnudo de tamaño natural— es precisamente el de la gran pintura que ridiculiza al mismo tiempo que aprovecha sus recursos.

Los luchadores, expuesta en el mismo Salón de 1853, se presentan como el equivalente masculino de *Las bañistas,* pero la estrategia es diferente, ya que no tienen el mismo efecto paródico. Además, es la única vez que Courbet se interesa especialmente por el desnudo masculino; volverá en cambio a ocuparse del desnudo femenino desde puntos de vista muy variados. Incluso los dos cuadros que pintó para Jalil-Bey, el diplomático turco que también había comprado *El baño turco* de Ingres, son muy diferentes uno de otro. *El origen del mundo* es una evidencia casi clínica del órgano femenino. En cambio, *El sueño* es muy diferente: podría llamarse «Luxe, calme et volupté». Los amores lesbianos que presenta son una de las constantes en las fantasías masculinas de la literatura y el arte eróticos. Además, para presentar estos cuerpos magníficos, voluptuosamente abrazados (¡qué diferencia con la bañista gorda de 1851!), Courbet, aunque marca un vello que el bueno tono oficial hubiera proscrito, se acerca a la factura académica tersa y relamida. En cambio, los accesorios, lujosos y agresivamente contemporáneos, tienen un tratamiento más denso, pero con pequeños toques precisos, y presentan una intensidad cromática que produce un efecto casi alucinatorio.

Degas es el verdadero continuador de esta tradición realista del cuerpo; nadie mejor que él ha plasmado la mecánica corporal, tanto en la tensión

del maxilar cuando muestra un bostezo como en la presión de los brazos de las planchadoras que hacen fuerza con la plancha. Las bailarinas a las que su mirada vuelve con constancia le apasionaban: su mecánica, pero también su cansancio y esa especie de desánimo físico que supo expresar en los momentos de inacción. Sobre todo, sus desnudos femeninos de la década de 1880 y posteriores ofrecen una imagen inédita de la mujer. Se trata de muchachas ocupándose de su propio cuerpo, en habitaciones muy pobres, sin indulgencia ni ternura, ni tampoco fantasías exóticas; la mirada del pintor es implacable, pero no le falta simpatía cuando pone de relieve la dura realidad de las mujeres que tienen su cuerpo como único capital. Por ello son tan conscientes de este cuerpo que palpan, acarician o frotan. Las posiciones (porque aquí no podemos hablar de pose) y los puntos de vista totalmente ajenos a las convenciones ordinarias del desnudo nos dan una imagen de este cuerpo muy desconcertante, pero siempre inteligible. Los arabescos más inesperados, los más infrecuentes, son el resultado de gestos familiares perfectamente comprendidos e interiorizados. Dejas lleva la alteridad de lo cotidiano hasta sus límites. Suele preferir la materia opaca y polvorienta del pastel a la pintura al óleo. Esta factura tan personal llama la atención y se interpone entre el espectador y el objeto de la representación: como en Courbet, la franqueza de medios es garantía de la realidad de lo representado.

V. REALISMO ÓPTICO Y FOTOGRAFÍA

Este arte de la materia no era, a mediados de siglo, la única forma de imaginar la realidad del cuerpo. Encontramos otro tipo de realismo, que podemos llamar realismo óptico o retiniano, que en lugar de insistir sobre la materialidad y la opacidad del signo, apuesta por la transparencia. Se invita al espectador a ver la cosa representada sin ser consciente —o lo menos posible— del medio de representación.

La invención y el rápido desarrollo de la fotografía a partir de 1839 modificaron de forma inmediata y profunda los hábitos artísticos y visuales. La grabación química de la imagen producida por la cámara negra pronto estuvo cargada de valores, a un tiempo negativos y positivos. Tras un primer momento muy breve de sorpresa y maravilla, o a veces de duda, la comunidad artística negó todo valor artístico a estas imágenes producidas de forma

mecánica, y al mismo tiempo, la inhumanidad aparente del procedimiento confirió a la imagen fotográfica un valor de verdad positivo e indiscutible, una transparencia perfecta ante la realidad. Podemos decir, simplificando, que tuvo dos consecuencias: por una parte, la fotografía puede constituir para el artista una especie de sustituto de la naturaleza; por otra parte, la superficie lisa, continua, detallada de la presentación fotográfica se convierte en signo de la fidelidad a lo real.

El primer punto es especialmente patente en lo que se refiere a la representación del cuerpo y hemos visto al propio Delacroix examinar cuerpos a través de fotografías. A mediados de siglo, empiezan a aparecer innumerables fotografías de modelos tanto masculinos como femeninos, que van de la pornografía pura y simple a clichés como los de Gaudenzio Marconi, producidos en la propia Escuela de Bellas Artes y destinados principalmente a los aprendices de pintor[20]. Los pintores utilizarán con frecuencia fotografías más allá de los años de aprendizaje para simplificar su trabajo y evitar las dispendiosas sesiones de pose con modelos del natural, pero se trata de una práctica vergonzante y oculta[21].

El segundo punto no es menos significativo. Ahora somos conscientes de que una fotografía no es un registro neutro de lo visible, sino el producto de un dispositivo inventado específicamente para fijar y organizar visualmente algunos aspectos, y sólo algunos aspectos, del mundo exterior. Además, el operador se define y toma decisiones (motivo, encuadre, óptica, emulsión, velocidad de obturación, por no hablar de todo lo que tiene que ver con el revelado) de las que depende la imagen fotográfica. No obstante, cuando apareció la fotografía, se la consideró una constancia innegable de lo que es: una verdad positiva. La fotografía y su expresión concreta fueron objeto de una confianza tan incondicional, que la pintura se vio afectada. Los pintores empezaron a competir con la nueva técnica en su propio terreno de la reproducción y de la precisión del detalle. Sin embargo, este tipo de representación, ya sea el resultado del dispositivo fotográfico o de una técnica enteramente manual, no siempre desemboca en una impresión de presencia física real y puede caer fácilmente en una sensación alucinatoria o fantasmagórica, impresión de una pura apariencia sin sustancia. Un método de representación solamente logra transmitir una experiencia de la realidad cuando, mediante la construcción de la imagen, el artista incorpora la materialidad de un espectador y un equivalente de las condiciones corporales de la percepción.

Hacia 1850, en el momento en que Courbet entra en su periodo realista, los prerrafaelitas ingleses y sus simpatizantes tratan de recuperar el realismo del arte del siglo XV, la impresión que da descubrir la realidad del mundo dando de él una descripción «ingenua», es decir, sin convenciones, como podríamos imaginar la visión de un recién nacido. Estos jóvenes (John Everett Millais sólo tiene veintiún años en 1850 y William Holman Hunt tiene veintitrés) producen obras fuertes en las que cada detalle está minuciosamente estudiado del natural. Sus personales, tanto en los temas históricos como *Jesucristo en la casa de sus padres* (1850) de Millais, o *Una familia inglesa conversa librando a un sacerdote cristiano de la persecución de los druidas* (1850) de Hunt como en escenas de género, como *El mal pastor* (1851), son retratos de sus allegados, lo que les da una extraña fuerza de convicción. Ford Maddox Brown, algo mayor que ellos, que no pertenecía a su cofradía, quizá sea el que tiene más fuerza en este género en el que todo se describe con el mayor detalle de forma obsesiva. *The Last of England,* que podemos traducir como «Lo último que se ve de Inglaterra» es una imagen impactante de emigrantes que se embarcan rumbo a Australia; no sólo el menor detalle está reproducido con la mayor exactitud, sino que los personajes parecen amontonados contra nuestro espacio.

Esta forma de evocar la realidad mediante la apariencia exacta, evocando también las cualidades de la superficie de las cosas, un poco como la pintura de Van Eyck o la pintura holandesa del siglo XVI, se desarrolló también en Francia con un artista como Meissonier, que es un virtuoso de lo minúsculo; esta afición al pequeño formato confiere a sus cuadros una distancia poética que los coleccionistas han apreciado realmente, pero al mismo tiempo quiere decir que sus personajes no tienen presencia real. El alemán Adolf von Menzel pinta de forma bastante similar, pero con resultados más convincentes. Especialmente en sus dibujos, Menzel obtiene una tensión visual asombrosa componiendo la página a menudo con motivos desparejos, cada uno tratado con una técnica vigorosa y sugerente, desde puntos de vista a menudo inesperados, de manera que da la sensación de que estos personajes invaden nuestro espacio como verdaderos cuerpos. Una de sus obras más asombrosa, una especie de hazaña fenomenológica, es una representación de su *Pie,* un pie horriblemente enfermo de gota. La exactitud clínica detallada, unida al punto de vista, que es inevitablemente el del artista sobre su propio cuerpo, produce una impresión de dolor intolerable y evoca así con medios estrictamente descriptivos la experiencia vital del cuerpo.

Estas obras son extremadamente infrecuentes, pues en general este tipo de reproducción minuciosa se convierte en una convención fácil y se transforma en lo que se suele llamar realismo académico.

VI. «VENUS Y MÁS VENUS...»

El año 1863, es bien sabido, constituye una fecha clave en el arte del siglo XIX: año de la muerte de Delacroix, de la reforma de la Escuela de Bellas Artes, del Salón de los Rechazados. Asistimos entonces a una verdadera batalla de desnudos. Es el año en que Manet expone su *Almuerzo campestre* en el Salón de los Rechazados, el año también en que pinta, aunque no la expone todavía, su *Olimpia*. En el Salón, la *Venus* de Cabanel, que compra el Emperador, es el que más llama la atención de toda una serie de desnudos académicos. Daumier sacará un buen partido de estos desnudos: una señora que no tiene nada de diosa, comenta a otra: «Este año tocan Venus y más Venus... ¡Como si hubiera mujeres así!»[22]. Ingres había mostrado el modelo de estos cuerpos tersos, sin la menor aspereza ni vello, con orificios cuidadosamente sellados. Esta imagen de la mujer inaccesible, emblemática del deseo, fue adaptada y codificada en el seno de la academia. Lo que en Ingres era una visión totalmente individual y excéntrica, se generalizó y se convirtió en un ideal común. La diferencia reside sobre todo en la ejecución: los pintores académicos adaptaron el realismo óptico o fotográfico para domesticar sus fantasías, pero los cuadros de Ingres, por muy tersos que fueran, eran excesivamente forzados. Con medios muy diferentes, mantenían una fuerte opacidad del signo que no permitía un acceso fácil al espacio representado. Por otra parte, su arte se consideró durante mucho tiempo como difícil, reservado a los entendidos; su inmensa popularidad no llegó hasta mucho después y se debió sobre todo a la reproducción, que simplificaba y facilitaba el acceso a sus obras, como si fuera una glosa. Las obras de Cabanel no tienen tantas complejidades, comercian francamente con lo irreal en beneficio de una clientela que suponemos masculina, bien alimentada y satisfecha. Su Venus está tendida sobre el agua verde como sobre una otomana, tiene los ojos casi (pero no del todo) cerrados; consciente de las miradas que recibe, no resulta perturbadora para la mirada del visitante, al que ofrece un cuerpo a un tiempo irreal y materialmente sensual. El pintor no carece de habilidad ni de inventiva: el color tan claro y ligero

era nuevo y chispeante. En las partes secundarias la pincelada es amplia y ágil, el dibujo es bastante preciso; la pose recuerda a los grandes desnudos históricos, en particular *Odalisca y esclava* de Ingres, pero es evidente que Cabanel trabajó su figura del natural: la articulación del cuerpo es convincente, los detalles, chispeantes. Cabanel sabe encontrar un equilibrio estudiado entre la convención y la observación, con el fin de evocar a un tiempo a la lejana diosa del amor y a una modelo de pintor totalmente disponible.

La *Olimpia* de Manet presenta al cliente un cuerpo totalmente diferente: no hay curvas, ni languidez, sino un cuerpo nervioso, un tanto anguloso, en el que se traslucen los huesos de la caja torácica bajo una carne firme, pero poco abundante, cuerpo blanco, urbano, moderno, cuerpo dotado de un verdadero rostro en el que es posible reconocer a Mlle. Victorine. La referencia a la *Venus de Urbino*, de Tiziano, es inevitable, pero el sentido de esta referencia no está tan claro, no creo que deba considerarse una parodia de la obra renacentista, sino más bien una crítica de la tradición académica de la que pretende ser heredera. Es difícil decir en qué momento exacto se afirmó, comparando la *Venus de Urbino* con la *Venus dormida* de Giorgione, que Tiziano pintó el retrato de una cortesana. No es imposible que Manet estuviera al corriente de esta interpretación. En suma, hace como si Tiziano hubiera vivido en 1863. El cuadro, que fue admitido en el Salón de 1865, provocó reacciones extremadamente virulentas y conoció un enorme éxito de la mano del escándalo: con excepción de escasos defensores, como Émile Zola, el resto de las opiniones pasaban de la hilaridad a la indignación.

Con *Olimpia,* el conflicto entre el arte académico y el arte independiente alcanza su paroxismo. Hay que destacar que se trata de un debate ideológico, articulado en términos que son tan éticos como estéticos. Manet pintaba de la manera en que lo hacía en nombre de la verdad. Dos años después de la escandalosa *Olimpia*, con ocasión de su exposición personal al margen de la Exposición Universal de 1867, Manet imprimió un papel de cartas con la divisa «*Faire vrai et laisser dire*», es decir, «Ser auténtico y dejar que hablen». Cuando examinamos los ataques contra la *Olimpia,* encontramos que la representación se considera falsa, sucia, deformada. El cuadro choca a causa de lo que para muchos constituía su falsedad, mientras que las Venus de Baudry y Cabanel parecían más auténticas. Con el tiempo la balanza se inclina en el otro sentido. ¿Qué podemos pensar? ¿La representación de la *Olimpia* es ob-

jetivamente más verdadera? Los criterios principales son de dos órdenes, por un lado la forma o el dibujo y por otro la factura y el resultado. En lo que se refiere a la forma, el cuerpo de Olimpia está más individualizado, es sin duda más fiel a la apariencia del modelo (en este caso Victorine Meurand), pero los defensores de la teoría clásica dirían que la verdad y la realidad accidental no son necesariamente sinónimos. En lo que se refiere a la factura, el acabado académico se acerca más al resultado fotográfico, que en aquellos años se considera como verdadero. En cuanto al color, sería difícil decir cuál de los dos sistemas es más real, porque incluso aunque el pintor lograse reproducir exactamente el tono de la piel del modelo, su obra no tendría necesariamente el color justo. La representación en la pintura es un sistema complejo de equivalencias, cuyo efecto sobre el espectador depende de las relaciones entre los tonos interiores de la obra, tanto o más que de la relación entre un pigmento y un tono local específico percibido en la naturaleza. Está claro que se enfrentan dos sistemas de representación igualmente convencionales, es decir, se trata de una diferencia ideológica, lo que no supone, todo lo contrario, que ambos tengan el mismo valor. En cambio, la recepción, es decir, la forma en que se percibe la obra, depende evidentemente de las disposiciones y hábitos visuales del espectador, de su organización mental (y es la razón de que hoy en día se diferencie claramente la percepción visual, es decir, las herramientas fisiológicas de la visión, de lo que el vocabulario anglosajón reciente denomina *visuality*, es decir, la visión tal y como queda condicionada por los hábitos culturales). Los visitantes del Salón están acostumbrados a una pintura tersa y semejante a la fotografía y se sintieron chocados por algo que se apartaba violentamente de esta línea. El público actual, acostumbrado a la pintura impresionista como norma, encuentra que la pintura académica de la época es artificial, aunque le guste. Es decir: la forma en que veamos el cuerpo en la experiencia cotidiana está afectada por nuestros hábitos culturales, y en particular por nuestra cultura visual.

Esta situación de ruptura entre un arte independiente y vital y la cultura oficial es el resultado de la concepción romántica del arte como medio de regeneración, en oposición al poder establecido. Esta idea se convirtió enseguida, a su vez, en un mito oficial, de ahí la situación tan ambigua del arte del siglo XX, con unas vanguardias rápidamente cooptadas por la cultura dominante, salvo en los sistemas totalitarios.

VII. EL CUERPO SIMBOLISTA

El simbolismo, que marcó con fuerza el final del siglo XIX y dejó una huella decisiva sobre la estética del XX, es en parte al menos una reedición del idealismo romántico. Este movimiento, cuyo teórico y representante más completo es Mallarmé, tiene contornos bastante precisos como escuela literaria, pero cuando abordamos las artes plásticas, las cosas parecen mucho menos nítidas. No obstante, podemos definir algunas ideas o algunas tendencias. El simbolismo resulta sin duda de una cierta decepción frente a la esperanza que se pudo depositar en el conocimiento positivo. Para los simbolistas, la presencia material de las cosas y los seres sólo es una apariencia; la realidad, de naturaleza espiritual, está oculta, secreta, sólo existe detrás de estas apariencias y no es directamente accesible. La estética del simbolismo es una estética de la sugestión, más que de la descripción o la denominación. Para el artista simbolista, la emoción o la intuición priman sobre la percepción. Se tiene más confianza en el ensueño que en la razón. En cuanto al cuerpo, sólo puede ser una máscara, el signo de una realidad misteriosa e inaccesible.

Distinguimos dos polos en la gran diversidad de artistas que pertenecen a la tendencia simbolista, uno de carácter que podríamos llamar literario, porque se ocupa de temas a menudo un tanto esotéricos, tratados en general con los recursos del arte académico, corriente cuyo ejemplo perfecto sería Gustave Moreau, y otro que procede de la vanguardia realista, más interesada por la investigación plástica, aunque sólo se trata de generalidades. Un artista como Odilon Redon, cuya inventiva es ante todo plástica, da títulos muy literarios a sus visiones. Para él, el cuerpo es un lenguaje. No duda en separar las partes del cuerpo para representar una función. En su primera obra importante, una serie de litografías titulada de forma significativa *En el sueño* (1879), una lámina titulada «Visión» muestra un ojo inmenso y radiante que planea sobre el cielo. Con frecuencia, una cabeza, no cortada, sino separada, independiente, representa el pensamiento. Estos motivos tienen alguna relación con el fragmento romántico, pero aquí la metáfora se impone la metonimia (las *Cabezas cortadas* de Géricault sugieren una amputación, mientras que las cabezas separadas de Redon son una imagen casi lingüística del pensamiento, aunque su fuerte expresividad no permitan que caigan en la vacuidad de una especie de jeroglífico.

En Inglaterra, los prerrafaelitas y su círculo abandonan con frecuencia el realismo antiacadémico de los años 1850 en aras de un arte que podemos

llamar simbolista. Burne-Jones, en particular, es característico de una pintura que pone una técnica descriptiva minuciosa al servicio de un arte fundamentalmente antinaturalista (linealismo, estilización del dibujo, paleta iridiscente muy arbitraria) en el que el cuerpo está, por así decirlo, desencarnado: sus seres a un tiempo irreales y verosímiles, evolucionando en una atmósfera onírica, fueron uno de los modelos del simbolismo europeo. Numerosos artistas, algunos miembros de la Rosacruz, explotaron la tradición «ilusionista» del realismo académico para evocar un mundo interior. Podemos mencionar, entre otros, *La Escuela de Platón*, del pintor belga Jean Delville (1898, Museo de Orsay), un grupo de largos y sinuosos adolescentes andróginos reunidos alrededor de un Platón crístico. La materia pictórica de esta inmensa tela parece tan etérea como irreales los personajes. La vuelta a la alegoría y al mito, característica de estos artistas simbolistas con tendencia literaria, ha supuesto en algunos el uso de recursos plásticos más sólidos. Gustave Moreau y Puvis de Chavannes en Francia, Ferdinand Hodler en Suiza desarrollan una imagen muy personal y expresiva del cuerpo. En Hodler, en particular, las mujeres de caderas excesivas, los efebos desgarbados de mirada intensa son imágenes muy singulares y a un tiempo muy presentes: este carácter extraño permite al artista convocar un misterio inmanente a las cosas y a los seres.

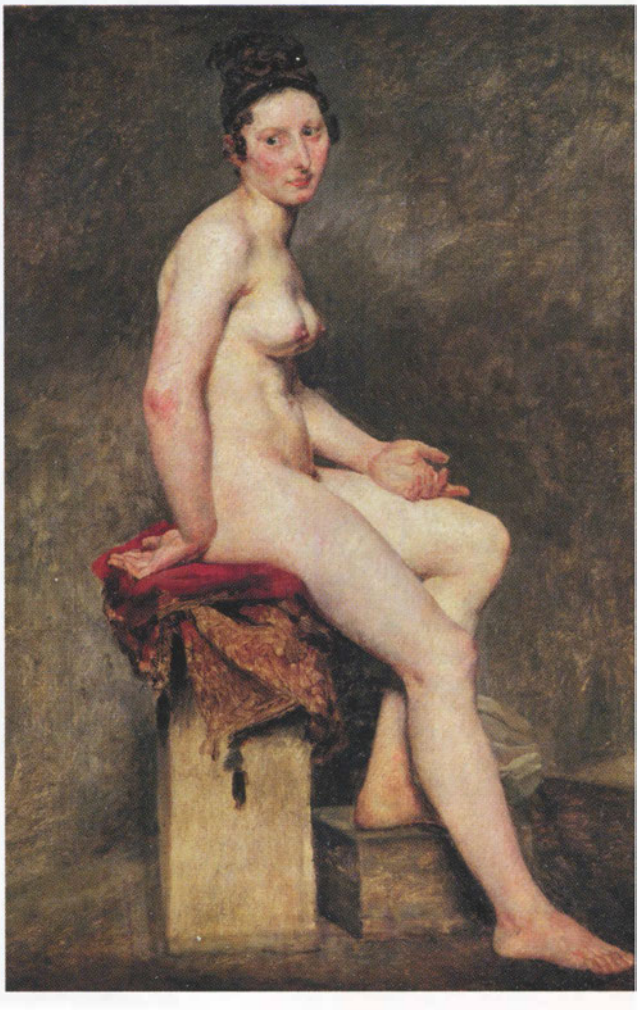
Algunos, como Paul Gauguin se dirigen hacia un arte cada vez menos mimético, o más precisamente antifotográfico, pues el realismo óptico sólo capta la apariencia de las cosas por oposición a su realidad. Sin embargo, estos artistas de vanguardia son los herederos del realismo y tienen un sentido de la materialidad que se enfrenta también a la pura apariencia. Buscando modelos al margen de la tradición «ilusionista» del arte occidental, Gauguin desemboca en una visión del cuerpo que se escapa de los cánones tradicionales, pero que al mismo tiempo sugiere el peso, la tangibilidad del cuerpo. Sustituir la descripción por la sugerencia es el núcleo del programa simbolista. Inspirados por el modelo de la música instrumental que actúa directamente sobre el oyente para provocar emociones, los artistas de vanguardia se dirigen hacia una abstracción cada vez más radical. En realidad, ya no se trata de representar un cuerpo cuya imagen actuará sobre el espectador, sino de actuar directamente por medios meramente plásticos (formas, líneas, colores) sobre el espectador, sobre su cuerpo a través de sus reacciones sensuales, para inducir en él estados interiores. El siglo XX extraería estas últimas consecuencias de la teoría simbolista.

La mirada de los artistas



1. Jacques-Louis David, *Retrato de Philippe-Laurent de Joubert*, siglo XVIII, Montpellier, Museo Fabre.

Este retrato de un financiero de Languedoc está inconcluso, probablemente a causa de la muerte del modelo en 1792, aunque a veces se ha fechado un poco antes. A pesar de estar sin acabar, la presencia física de este hombre corpulento, subrayada por el traje en el que casi no cabe, se impone con fuerza.



2. Eugène Delacroix, *Desnudo femenino llamado «Mademoiselle Rose»*, siglo XIX, París, Museo del Louvre.

Este ejercicio académico, raro en la obra de Delacroix, presenta una gran finura en la representación del cuerpo femenino.



3. Jacques-Louis David, *La muerte de Joseph Bara*, siglo XVIII, inacabado, Aviñón, Museo Calvet.

Esta representación de uno de los mártires de la Revolución por encargo de la Convención está sin duda inconclusa, pero no hay razones para pensar que David hubiera tenido intención de vestir este cuerpo de adolescente desnudo, que se corresponde plenamente con el ideal de Winckelmann.





4. Arriba, Anne Louis Girodet-Trioson, *El sueño de Endimión*, 1791, París, Museo del Louvre.

Este cuadro famoso, ejecutado por Girodet-Trioson como un ejercicio académico (cuadro enviado desde Roma por un pensionista de Villa Médicis) se expuso en el Salón de 1792 con un éxito inmenso y sentó las bases de un nuevo ideal del cuerpo masculino.

5. Alexandre Cabanel, *Nacimiento de Venus*, 1853, París, Museo de Orsay.

Este cuadro, que adquirió Napoleón III en el Salón de 1863, fue una de las obras más famosas del arte académico. Ese mismo año, Manet exponía su *Almuerzo campestre* en el Salón de los Rechazados y pintaba la *Olimpia*, que causó escándalo en el Salón de 1865.

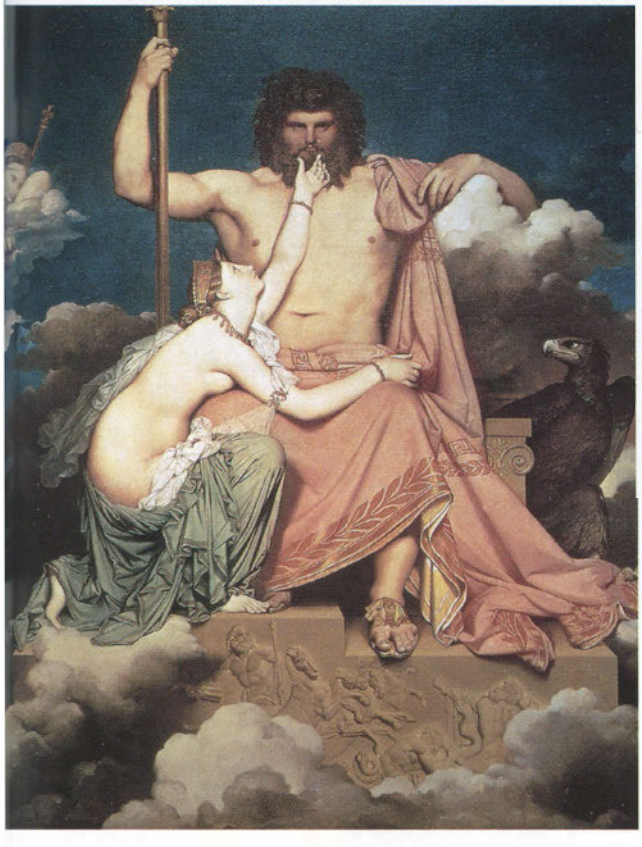


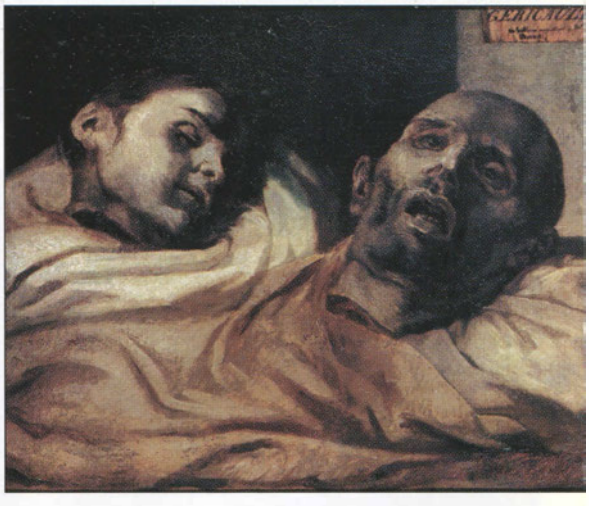
6. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Aquiles recibiendo a los embajadores de Agamenón*, 1801, París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Este cuadro, que le valió a Ingres el premio de Roma, es como un resumen de las enseñanzas davidianas y de su visión neoclásica del cuerpo inspirada por Winckelmann.

7. Copia de Théodore Géricault, *Cabezas cortadas*, Rouen, Museo de Bellas Artes.

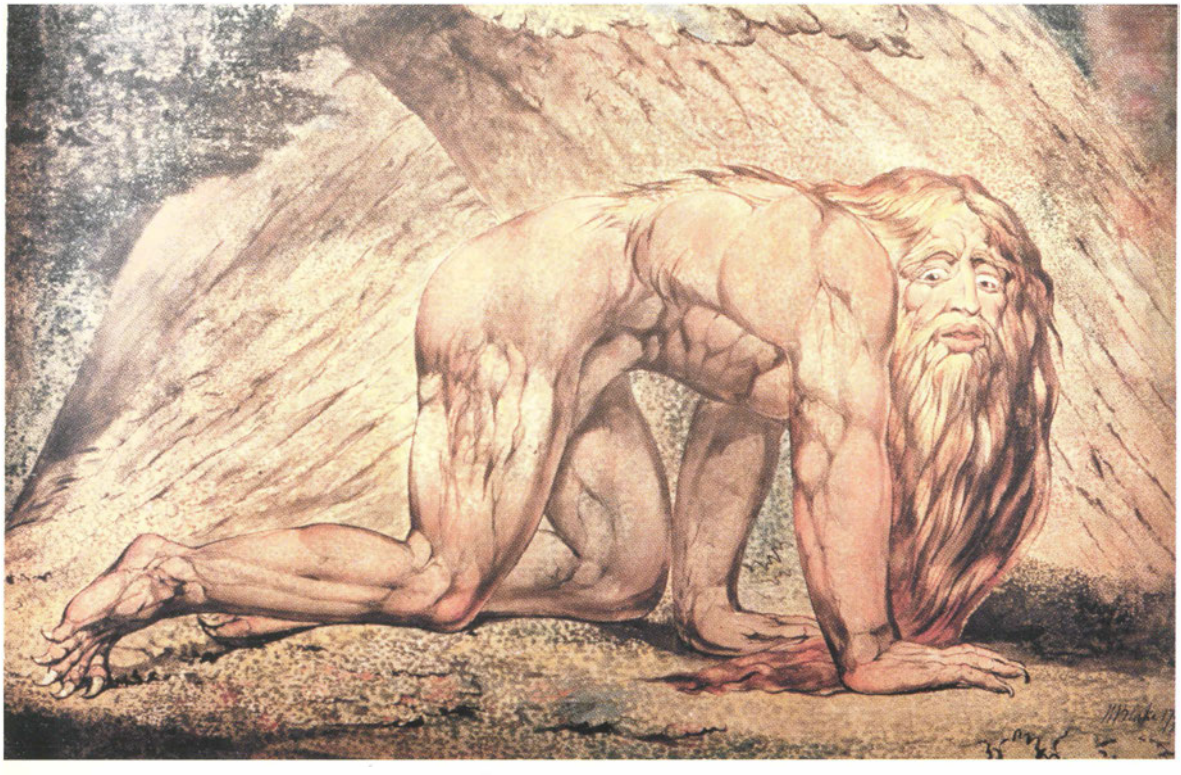
Se trata de una copia un poco reducida, pero muy fiel, de una composición enormemente curiosa, cuyo original se conserva en Estocolmo. Pintado por Géricault cuando trabajaba en *La balsa de la Medusa*, en 1818-1819, fue copiado varias veces, probablemente por jóvenes pintores de su círculo.





8. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Júpiter y Tetis*, 1811, Aix-en-Provence, Museo Granet.

Este cuadro era el ejercicio final de los años de estudios del pintor. Considerado una excentricidad, fue muy mal recibido por los jueces oficiales, que le reprochaban en particular las deformaciones físicas de Tetis, pero con los años Ingres acabó imponiendo su ideal femenino.



9. William Blake, *Nabucodonosor*, 1785 para el grabado y hacia 1805 para esta tirada, aguafuerte en color, con retoques a la acuarela, Minneapolis, Institute of Art.

El personaje bíblico (Daniel, IV, 31-33) está representado por Blake como un cuerpo semibestial, que simboliza sin duda una humanidad esclava de los sentidos.

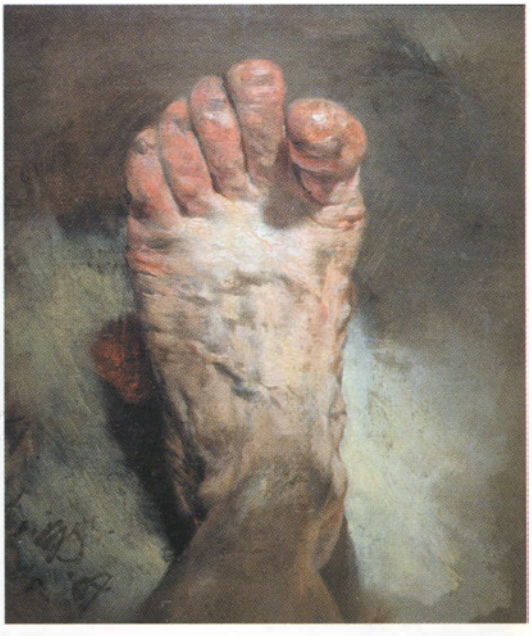


10. James Gilray, *La barca de Caronte o el último viaje del «Tous Talents»*, 1807, Oxford, cortesía del Warden and Scholars of New College.

La deformación de los cuerpos de los personajes reconocibles es una violencia simbólica totalmente adaptada a la caricatura política que Gillray practicó con una vitalidad sin igual.

12. Adolph von Menzel, *El pie del artista*, 1876, Bochum, Kunstvermittlung.

Menzel nos da aquí una visión, por así decirlo, fenomenológica de su propio pie. Se trata de una de las expresiones corporales más intensas del siglo XIX.





11. Gustave Courbet, *Los picapedreros*, 1849, destruido en 1945, Dresde, Gemäldegallerie Alte Meister.

Presentado en el Salón de 1850-1851, este cuadro es una de las obras más radicales del realismo de Courbet.

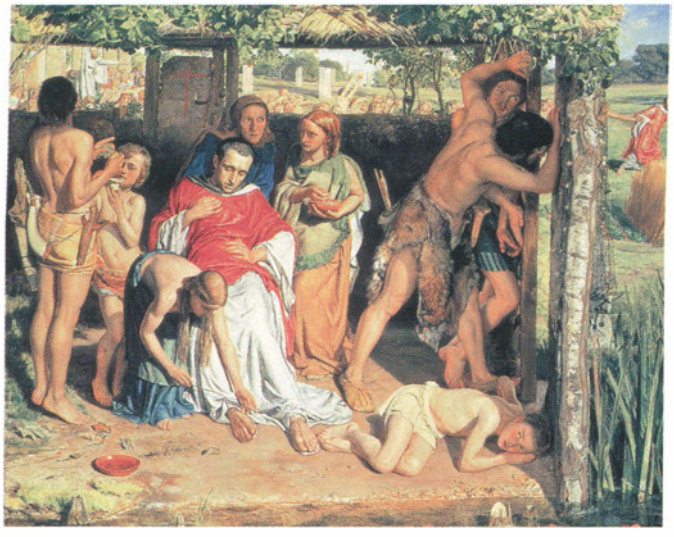


13. Jean Delville, *La escuela de Platón*, 1898, París, Museo de Orsay.

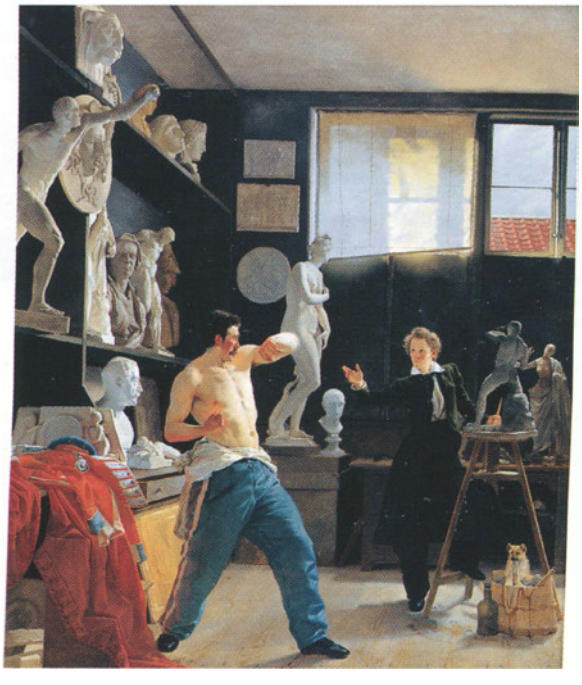
Hay algo de sensual y de inmaterial en esta visión onírica característica del movimiento simbolista.

14. William Holman Hunt, *Cristianos protegiendo a un sacerdote de la persecución de los druidas*, 1850, Oxford, Ashmolean Museum.

La observación minuciosa de la anatomía y la representación casi alucinógena de las superficies son características del «realismo» de los primeros años del prerrafaelismo.







15. Ford Madox Brown, *Adiós a Inglaterra*, 1860, Universidad de Cambridge, Fitzwilliam Museum.

La emoción de la última mirada sobre Inglaterra de los emigrantes que se van a marchar a Australia se expresa con el lenguaje de un realismo óptico en el que toda la particularidad de las cosas se anota con un exceso recargado de detalles.

16. Wilhelm Bendz, *Un escultor (Christen Christensen) en su estudio*, 1827, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

Bendz, que murió muy joven, se consagró especialmente en muchas obras a presentar las condiciones específicas de la experiencia del artista en su estudio.

Las imágenes sociales del cuerpo

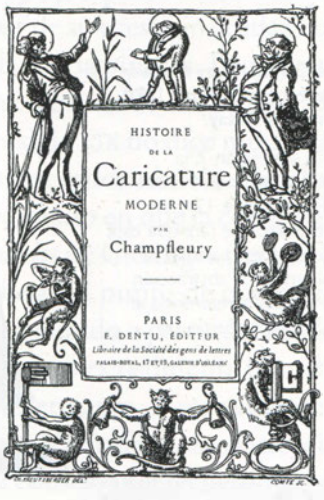
1. Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830, París, Museo del Louvre.

Alrededor de la alegoría de Francia-Libertad, Delacroix representa al pueblo de las barricadas recurriendo al sistema de las tipologías románticas, y utilizando convenciones deformadas.



2. Ch. Kreutzberger, portada de *L'Histoire de la caricature moderne* de Champfleury, París, Dentu, 1865.

Esta orla, inspirada por la tradición de los grutescos y los simios, pone en escena los tipos de trinidad burguesa de la Monarquía de Julio —Robert Macaire, Mayeux, y Joseph Prudhomme— que Champfleury asocia a tres caricaturistas modernos: Daumier, Traviès y Monnier.



3. Anónimo, *Las ocupaciones diarias de Monsieur Mayeux*, París, Genty, s.f. [alrededor de 1832], imaginería popular de la rue Saint-Jacques, París, Museo Carnavalet.

Esta lámina es un ejemplo de variaciones sobre el tipo de Mayeux que ofrece, para un público amplio, la imaginería popular parisina.



4. Abajo, a la derecha, Grandville, *Mayeux en la procesión del Corpus*, 1830, Nancy, Museo de Bellas Artes.

Grandville es uno de los primeros dibujantes que representó a Mayeux, que después se convertirá en el tipo favorito de Traviès. El personaje destaca sobre la muchedumbre de espectadores de la procesión religiosa por su silueta jorobada característica y su escasa altura, subrayada por la presentación de perfil. La asociación entre el personaje y el tonel procede de la caricatura de la época revolucionaria y será una de las fórmulas de presentación satíricas de los personas populares representados en plena calle.



5. Charles-Joseph Traviès de Villiers, *Charles, Louis, Philippe, Henry Dieudonné Mayeux. Nacido en París el 7 de fructidor del año 2, condecorado con la Flor de lis y la Cruz de Julio, miembro de Le Caveau Moderne y de otras academias científicas*, 1831, París, Museo Carnavalet.

Traviès presenta la silueta característica de Mayeux durante el reinado del «burgués absoluto», parodiando la fórmula del retrato real oficial, de pie. Dota a su personaje de la ropa y los atributos del rey burgués: traje negro, chalina, bastón, sombrero de copa con la escarapela.





6. Grandville, *La barca de Caronte*, lámina que ilustra el capítulo «El infierno de Krackq que viene después del infierno de Dante» en Taxile Delord, *Un autre monde*, París, Fournier, 1844.

En esta variación personal sobre el tema del cuadro de Delacroix *La barca de Dante*, Grandville reúne a los grandes personajes de la *commedia dell'arte* y los espectáculos callejeros: en primer plano, en el centro, está Mayeux, entre su autorretrato caricaturesco y el personaje de Arlequín.

7. Henry Monnier, *Autorretrato como Monsieur Prudhomme*, 1869.

Este autorretrato a plumilla, que pone de relieve la relación entre la fórmula del personaje y el retrato burgués de pie, muestra hasta qué punto la personalidad de Henri Monnier, actor aficionado, acaba identificándose con la de su personaje Joseph Prudhomme, claramente reconocible por su silueta rolliza y su postura satisfecha, su traje burgués y sus gafas... sin olvidar la sombra en forma de pera.



8. Étienne Carjat, *Henry Monnier como Monsieur Prudhomme*, 1870, París, Museo de Orsay.

Como en la ilustración 7, la fotografía de Carjat nos muestra a Monnier-Prudhomme. La pose sentada del personaje (aunque está presentado de tres cuartos), su estatura piramidal, la abstracción del fondo, acusan la referencia al *Retrato de Monsieur Bertin*, de Ingres.



9. Honoré Daumier, *—Bertrand, me encantan las finanzas.... si quieres abrimos un banco, ¡pero un banco de verdad! Capital, cien millones de millones, cien millardos de millardos de acciones. Haremos saltar la banca, el banco de Francia, los banqueros, los saltimbanquis, etc. ¡Haremos saltar a todo el mundo! —Sí, pero ¿y la policía? —¡Qué tonto eres Bertrand! ¿Tu has visto alguna vez detener a un millonario?*, Lámina 1 de la serie *Caricaturana, Le Charivari*, 20 de agosto de 1836.

Como en las cabalgatas de los espectáculos de los saltimbanquis, la primera lámina de la serie de Daumier presenta a la pareja fácilmente reconocible de Robert Macaire y de Bertrand. Mediante el diálogo de la leyenda, que pone de relieve los caracteres, la litografía se convierte en un verdadero espectáculo, inspirado por el recuerdo de Frédérick Lemaître.



10. A la derecha, Honoré Daumier, *¡Es halagador tener tantos discípulos...! Pero es un problema... demasiada competencia (...)*, Lámina 76 de la serie *Caricaturana, Le Charivari*, 11 de marzo de 1838.

Hacia el final de la serie *Caricaturana*, Robert Macaire y Bertrand observan los tipos de la gente que pasa por la calle y se felicitan de ver toda la sociedad «macairizada».



VIII. RODIN

Hemos hablado poco de escultura en estas páginas, aunque el cuerpo sea el tema principal de la estatuaria. El siglo XIX tuvo una enorme producción de escultura. Se atribuye a Degas el comentario de que hubiera debido colocarse un cartel en los parques: «Prohibido poner estatuas en el césped». El hecho es que, a pesar de su prestigio académico, la escultura de la época empalidece comparada con la pintura. Baudelaire la consideraba como un arte demasiado material, demasiado inerte para expresar el sentimiento moderno. La escultura del siglo XIX no dice mucho al público actual, a pesar de los esfuerzos recientes por redescubrirla. No obstante, algunas obras merecen ser citadas: en el momento en que la corriente realista toma forma, la *Mujer picada por una serpiente* de Clésinger (museo de Orsay) fue un escándalo en el Salón de 1847, hasta el punto de que se sospechaba que el artista había utilizado un molde realizado a partir del modelo. La estatua, de una sensualidad un tanto vulgar, no es realmente una obra señalada, pero este problema del molde sí es interesante. Efectivamente, el moldeado a partir de cuerpos vivos, práctica muy antigua, se perfecciona en el siglo XIX y se pone realmente de moda conservar el recuerdo fragmentario de personajes famosos, ya fueran las piernas de la condesa de Castiglione, el pie de Rachel o la mano de Victor Hugo. Si bien esta fabricación de reliquias laicas no planteaba problema a los contemporáneos, la utilización artística de moldes por los escultores sufrió el mismo descrédito que la fotografía: se consideraba un recurso mecánico indigno. El descubrimiento de obras impresionantes realizadas por este procedimiento, en particular las de Geoffroy de Chaume, muestra que es posible demostrar imaginación en la práctica del moldeado[23]. Por la fragmentación del cuerpo, que no se puede moldear en entero, por la posición a menudo insólita, por la precisión turbadora de la huella que registra hasta el grano de la piel, estas producciones del escultor llegan a excitar la imaginación mejor que sus obras más tradicionales que nos dejan fríos[24].

El genio de la danza, de Carpeaux, un encargo de Charles Garnier para la fachada de la Ópera, causó cuando se exhibió en 1869 un escándalo tan impresionante como el de la *Olimpia*[25]. En aquella época, la sensualidad de estos cuerpos demasiado reales, demasiado carnales (obsérvese por ejemplo

la mano que se apoya en la espalda y hace ceder la carne) se consideró inadmisible para un monumento público al alcance de todas las miradas. La obra sufrió ataques vandálicos en los que le arrojaron un tintero que dejó una gran mancha. El grupo fue condenado a desaparecer de la fachada de la Ópera y se encargó para sustituirle otro más «adecuado». A fin de cuentas, la obra de Carpeaux no se llegó a retirar y esta *Danza* tan vital, estas mujeres voluptuosas que forman un corro tan atractivo alrededor de la línea vertical del Genio efebo, hay quedado grabadas en la memoria colectiva. La obra nunca ha desaparecido del canon del arte moderno.

En cambio, a pesar de algunos logros excepcionales, hasta Rodin la escultura no ocupó un lugar preponderante en el escenario artístico. Es algo bien patente en el texto de Rilke que fue, recordémoslo, secretario del escultor. Aunque la larga letanía del poeta, publicada en 1903, pueda parecer demasiado literaria, la mueve un paciente examen y un análisis penetrante de la obra que sitúa en una larga perspectiva histórica:

> Su lenguaje era el cuerpo... Y este cuerpo no podía ser menos bello que el de la Antigüedad, debía ser de una belleza todavía mayor. Durante dos milenios más, la Vida lo había conservado entre sus manos, lo había trabajado, cincelado y auscultado. La pintura soñaba con este cuerpo, lo vestía de luz, lo penetraba de crepúsculo, lo rodeaba de toda su ternura y de todo su embeleso, lo palpaba como un pétalo y se dejaba llevar por él como en una hola, pero la plástica, a la que pertenecía, todavía no lo reconocía[26].

Rilke considera a Rodin como el primer escultor verdadero del cuerpo desde la Antigüedad, pero de un cuerpo diferente, moderno, largamente trabajado por la vida y por el arte.

Rilke evocó en términos extáticos la multitud de seres que evolucionan en *La puerta del Infierno:* «Unos cuerpos que escuchaban como si fueran rostros, y que tomaban todo su impuso, como si fueran brazos para lanzar; cadenas de cuerpos, guirnaldas y sarmientos, pesados racimos de formas humanas en los que iba subiendo la savia azucarada del pecado, desde las raíces del dolor[27]. El poeta marca también la relación nueva entre los sexos en este mundo imaginario en el que la mujer no se limita a su papel de objeto del deseo. «Siempre la eterna batalla de los sexos, pero la mujer ya no es el animal domeñado o dócil, está llena de deseos y está despierta como el hombre; se podría decir que van juntos, para buscar entre los dos sus almas»[28].

El cuerpo fue siempre el principal, casi el único, tema de Rodin. Entre *La edad de bronce* (o *El vencido*, que fue su primer título), que señala la madurez del escultor, y la estatua de Balzac, rechazada por la Société des Gens de Lettres en 1898, Rodin dibuja una trayectoria que resume bien la evolución del arte independiente desde el realismo al simbolismo.

Con *La edad de bronce* Rodin renueva la tradición del cuerpo expresivo, como ya había hecho Drouais un siglo antes en la pintura; es sabido que el escultor había buscado un modelo no profesional, con el fin de no caer en convencionalismos; un amigo militar que mandaba una compañía de telegrafistas le había propuesto nueve jóvenes, entre los que Rodin eligió a Auguste Neyt, un flamenco inteligente con el que pudo trabajar según sus deseos; desde aquella época, en lugar de hacer posar al modelo en una actitud predefinida, el escultor prefería dejar que se moviese libremente y observarlo con el fin de captar el cuerpo en sus aspectos inéditos. La obra terminada causó sensación. El modelado era tan palpitante y preciso, el resultado tan verdadero, que cuando se expuso la estatua en el salón de 1877 se acusó a Rodin de haber utilizado un molde (como ocurrió con Clésinger en 1847); tuvo que justificarse, lo que nos valió una preciosa serie de fotos realizadas por Marconi, encargadas por el propio Rodin en su defensa, del modelo en la posición exacta de la estatua, lo que permitía verificar el trabajo del artista. En este punto de su carrera, tenemos la impresión de que Rodin retoma el arte del *kouros* tal y como lo crearon los griegos, explorando los límites de la exactitud y de la expresividad.

Más adelante, el escultor superará este realismo un tanto literal y borrará las fronteras entre el boceto o estudio y la obra terminada, como ya había hecho en pintura Manet y mucho antes que él Constable. En un principio, *El hombre que camina* era un estudio para la estatua de *San Juan Bautista predicando*, en la que Rodin trabajó durante los años 1878-1880, inmediatamente después de *La edad de bronce*. Según el propio Rodin, la idea de esta imagen tan animada le vino de un campesino italiano llamado Pignatelli que había ido a París a buscar trabajo. Rodin le llevó a su estudio y lo subió al pedestal. El hombre, sin ninguna experiencia, se plantó sobre sus piernas como si fueran los brazos de un compás (es decir, con el peso repartido entre las dos, sin el *contraposto* tradicional, todavía muy claro en *La edad de bronce*). Dice Rodin que lo mantuvo en esta postura anticlásica y lo vio como un hombre caminando (aunque en realidad es una posición que impide el movimiento). El tema religioso apareció más adelante. En cuanto

a la figura del estudio sin brazos ni cabeza, no se convirtió en una obra independiente hasta más tarde, más grande y un poco adaptada[29]. Rodin dejó deliberadamente las marcas del modelado muy aparentes y esta factura funciona como si fuera la ropa bajo la que se adivina la realidad del cuerpo, mientras que la reproducción de la epidermis casi siempre parece falsa.

Mientras tanto, Rodin había diseñado el monumento a Balzac, un encargo de la Société des Gens de Lettres, en 1891. Rodin se enfrentaba con problemas debatidos interminablemente desde el siglo XVIII: ¿había que mostrar a Balzac en una desnudez heroica, dado que su físico se prestaba a ello tan poco? ¿Había que dejarle ropa moderna, generalmente considerada mezquina y trivial, o drapearlo de forma convencional? Rodin trabajó en ello durante mucho tiempo, utilizando modelos del natural, incluso para el rostro, aunque existían daguerrotipos. Entre los numerosos estudios del conjunto y de las partes (cabeza, busto, etcétera), uno de los más notables, que se considera una obra independiente, es el Balzac desnudo, con los brazos cruzados, en una actitud como de desafío, que se ha comparado con la de un luchador. Este hombrecito recio y corpulento da una impresión de energía y presencia asombrosa, como si se hubiera desnudado el retrato de Joubert por David.

Para llegar a una solución definitiva, ya sabemos que Rodin vistió su estudio del cuerpo con un albornoz sumergido en yeso y drapeado alrededor de los hombros: había encontrado la estatua. El genio está precisamente en haber renunciado al acabado, haber agrandado el resultado de esta experiencia hasta el tamaño del monumento, sin duda con un trabajo considerable de acabado, pero conservando toda la fuerza sugestiva del boceto, precisamente porque nada está decidido. El efecto es el de una presencia a un tiempo física y espiritual muy fuerte, como si fuera una inmensa fuente de energía. Este cuerpo realmente transfigurado, que expresa tan bien la inspiración, se aparta radicalmente de los elementos físicos de este hombrecillo corpulento y un tanto grotesco, que se prestaba más a la caricatura que a la apoteosis monumental. Imagen ideal, a su manera, pero muy diferente de la de un Canova: ninguna obra marcará mejor el paso del siglo XIX al siglo XX.

4

Las imágenes sociales del cuerpo

SÉGOLÈNE LE MEN

En el Salón de 1831, Delacroix exponía un gran cuadro que fue motivo de gran expectación y de escándalo[1], *La Libertad guiando al pueblo*[2]; escalando una barricada, bajo la que yacen los cadáveres de un hombre medio desnudo, de un guardia suizo y de un coracero de la guardia real, una alegoría femenina, la Libertad, acompañada de un hombre con sombrero de copa armado con fusil y de un niño de París que enarbola una pistola, camina en línea recta hacia el espectador, arrastrando tras ella a los insurgentes. La pintura de Delacroix, respuesta militante de un gran artista ante la Revolución de Julio, pertenece a la nueva pintura histórica de la escuela de 1830 y presupone un sistema semiótico basado en el lenguaje de los cuerpos, el de la representación del pueblo de París mediante una pluralidad de tipos reunidos alrededor del personaje femenino que encarna la idea de la nación. Sin embargo, Delacroix falsea la legibilidad de los tipos: ¿el hombre del sombrero de copa que lleva un delantal de cuero es un obrero o un burgués? La Libertad, vestida con el gorro frigio, que ha sido asimilada por los críticos a la «mujer fuerte de poderosos senos» de los *Iambes* de Auguste Barbier, lleva las axilas sin depilar, lo que no corresponde ni a una alegoría ni al eterno femenino... la forma en que su rostro se destaca sobre el humo evoca el efecto de una proyección fantasmagórica[3]. En el cuadro, el muchacho, personaje que vuelve a aparecer en el mismo Salón en *Los pequeños patriotas* de Jenron (Caen, museo de Bellas Artes), no está lejos de las torres de Notre Dame, visibles a lo lejos, lo que no deja de evocar al escolar Jehan Frollo en la novela histórica de Hugo.

La matriz visual de lectura social y política en la que descansa la pintura de Delacroix, en connivencia con su público, que él es el primero en subvertir, se elaboró lentamente a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Se impuso en el teatro, en la pintura, en la literatura y, en general, en las mentalidades, de acuerdo con una fórmula que los caricaturistas y los ilustradores instauraron progresivamente a lo largo de los años 1820 y que recurre a todo tipo de metáforas ópticas. La segunda mitad del siglo la explota y la perpetúa: por ejemplo, siguiendo el ejemplo del cuadro de Delacroix, el muchacho se transforma en *Los miserables* en Gavroche... que a su vez se transforma en Poulbot, en los altos de Montmartre. El «tipo» se convierte en personaje de novela y termina como cliché de la prensa a finales de siglo. Para ilustrar la fábrica de «tipos» como construcción de un nuevo lenguaje corporal diferente del sistema iconológico tradicional y basado en la observación de la ropa, la fisonomía y la silueta de los contemporáneos, elegiré tres tipos caricaturescos masculinos que aparecieron en la primera mitad del siglo XIX. Mayeux, Prudhomme y Macaire[4].

Mientras que las caricaturas que lo relacionan con una pera despersonalizan a Luis Felipe, el Rey burgués, hasta el punto de trasladarlo al reino vegetal, el procedimiento inverso, el de la individualización, subraya la apoteosis del «burgués absoluto» durante la Monarquía de Julio, en fórmula de Henry James[5] retomada por T. Clark[6]: así nacen en unos años Mayeux, Joseph Prudhomme y Robert Macaire, dotados de plena identidad y de un nombre propio, lo que los asimila a personajes de novela, como otros que se incorporan al imaginario colectivo: Quasimodo[7], que es contemporáneo de Mayeux, y pronto, en la ilustración romántica de carácter caricaturesco, Don Quijote, el héroe de Cervantes reinterpretado por Rowlandson, Johannot, Grandville, Nanteuil y Doré, retomado después por Daumier como tipo alegórico heroico-cómico del artista en un amplio ciclo pictórico durante el II Imperio.

Estos «tipos» inventados se asemejan a retratos individuales. Tras los juegos de ilusionismo y los efectos fantasmagóricos de la «Pera», tienen el relieve de personajes reales, que son cómicos gracias a la caricatura, a lo que contribuye su pertenencia, tanto al mundo del teatro como al de las litografías satíricas de escenas de costumbres. La intensidad de su presencia se debe a que son «caracteres» y «caricaturas» al mismo tiempo, retomando la distinción estética propuesta por Hogarth en 1743 en su *Characters and Caricatures*[8]. El crítico de arte y teórico del realismo, Champfleury[9], ha llamado la atención sobre este terceto: «En cualquier caso, y aunque muchas otras figuras sa-

tíricas tengan que suceder algún día a *Mayeux*, *Macaire* y *Prudhomme*, estos tres tipos subsistirán como la representación más fiel de la burguesía durante veinte años, de 1830 a 1850», escribe en *L'Histoire de la caricature moderne* de 1865[10], y alrededor de ellos y de sus inventores, Traviès, Monnier y Daumier, organiza el plan de su obra. Los tres figuran, con una aureola, en la portada ilustrada de su libro, por encima de un grupo de simios.

Esta presentación de los tres «santos patrones» de la burguesía durante la Monarquía de Julio muestra cómo la caricatura se insinúa en el campo de la imaginería patronal de inspiración cristiana, cuyos procedimientos imita para inspirarse y para burlarse. En la línea de la imaginería de «tipos» que la Monarquía de Julio convierte en héroes, transpone al registro de la caricatura la función de identificación individual (a través de la imagen piadosa asimilada al nombre tomado del santoral) y colectiva (a través de la imagen popular de las corporaciones) asumida por el santo patrón en la sociedad tradicional. Estos tres personajes, todos masculinos, muy caracterizados físicamente, evidencian la preponderancia de las clases medias y acomodadas en las representaciones de la sociedad que circulan por entonces. Cada uno de los personajes personifica una fracción diferente del grupo social tan amplio de la burguesía, que tiene en la Pera su signo alegórico más general y más indeterminado, que empieza siendo un retrato del Rey y se extiende a todos sus súbditos.

Su invención, ya inseparable de los tres artistas que la popularizaron, coloca la caricatura y la litografía en el registro de la comedia, e incluso de la *commedia dell'arte*, en el momento en que Callot, artista de los *gobbi* y de los *balli* que había incorporado a Escapín y Pantalón al grabado francés, vuelve a ponerse de moda. Figuras de identificación y de repulsión, según los casos, representan los roles sociales mediante personajes teatrales y los críticos pronto les asimilan la metáfora de Escapín[11]. Lo que comparten estas tres representaciones, más allá de las posiciones sociales diferentes que representan, es su alcance general, su carácter de modelo para la interpretación global de una sociedad que critican los caricaturistas, último rasgo que los acerca a la «enfermedad de la Pera».

I. MAYEUX Y LA JOROBA

El primero que aparece, Mayeux, el enano jorobado de aspecto simiesco, es el que se prestó a mayor número de variaciones, pero su vida fue más cor-

ta. Esta presencia efímera se recuerda en la «necrología» del *Livre des Cent-et-un*[12], que proclama la muerte de Mayeux: su biografía, que comienza en 1829, se interrumpe en 1832, año en que nace la Pera, aunque este personaje permanece durante bastante tiempo más en las memorias y en las imágenes. Según Champfleury[13], debe su desaparición a la creación de Robert Macaire, que sin embargo llega un poco más tarde a la caricatura. Probablemente sea más exacto pensar que en la prensa satírica la moda de Mayeux es sustituida por la de las peras, para los unos y por los retratos como alegato político sobre la guerra de Philipon contra Felipe, para los otros.

Mayeux, aunque está asociado al nombre de Traviès, es una creación colectiva[14]. El personaje que repentinamente cobra vida es el resultado del encuentro entre el «taller» de caricaturas de Philipon y los círculos de los espectáculos populares, los pregones y los artistas callejeros[15]. Para Baudelaire, que escribe a partir de Mayeux una especie de poema en prosa inspirado por su propia teoría de la comicidad y de la risa, la idea de Mayeux fue sugerida a Traviès por el espectáculo del artista Leclaire, transposición popular de la tradición académica de las *têtes d'expression*: «Había en París una especie de bufón fisionómano, llamado Leclaire, que recorría las tabernas, los sótanos y los pequeños teatros. Su espectáculo consistía en presentar unas muecas expresivas y entre dos velas iluminaba sucesivamente su rostro con todas las pasiones. Presentaba el cuaderno de los *Caracteres de las pasiones de Lebrun, pintor del Rey.* Este hombre, accidente bufonesco más corriente de lo que se suele suponer en las castas excéntricas, era muy melancólico y estaba poseído por la pasión de la amistad. Al margen de sus estudios y sus gesticulaciones grotescas, pasaba el tiempo buscando un amigo y cuando había bebido sus ojos lloraban abundantes lágrimas de soledad. Este desgraciado tenía tanta fuerza objetiva y tanta aptitud para hacer muecas, que imitaba maravillosamente la joroba, la frente arrugada de un jorobado, sus piernas delgadas y su parloteo chillón y baboso. Traviès lo vio: todavía estábamos inmersos en el gran ardor patriótico de Julio y una idea luminosa se abrió paso en su cerebro: así nació Mayeux y durante mucho tiempo el turbulento Mayeux habló, gritó discurseó, gesticuló en la memoria del pueblo de París[16].

Si prestamos atención[17] a la cronología de la entrada en escena de Mayeux, queda claro que este impertinente jorobadito, considerado una creación de Traviès, ha pasado por varias manos. Enano lúbrico, vestido de pequeño burgués, con la levita y el sombrero de copa propios de la época[18], Mayeux, de quien encontramos un antecedente firmado por Isabey en una

caricatura antinapoleónica de 1820[19], tiene sus primeros escarceos litográficos en 1829-1831 en *La Silhouette* y *La Caricature*, de la mano de Travies[20], Grandville[21] y Philipon[22], su primer análisis en pluma de Balzac[23] y da lugar a una rica producción de imágenes[24], textos[25] y teatro. Como indica Champfleury, «el boceto de esta creación pasó de mano en mano, se precisó, adoptó esa personalidad tan determinada y con Traviès y Grandville se precisó hasta el punto de parecer que vivió y fue un ser conocido, palpable, hasta tal punto que su fisonomía no hubiera podido cambiar sin desconcertar al público»[26]. El fenómeno de Mayeux aparece como un efecto del giro incipiente hacia un cultivo extensivo de la imagen: la multiplicación del mismo personaje en pluma de numerosos dibujantes y en registros de expresión variados le permite aparecer a los ojos de los contemporáneos como un personaje real, que podría relacionarse con otros[27].

La época de Mayeux coincide con el Romanticismo más intenso, el estreno de *Hernani* y de *El Rey se divierte,* y con el gran éxito, en 1831 y 1832, de *Nuestra Señora de París.* Mayeux fue un «hijo del siglo», que Musset describió de forma soberbia en la monstruosidad de un cuerpo grotesco, como el de Quasimodo, es un reto a todas las normas del bello ideal: «Mayeux es un tipo: es él quien esta semana está en condiciones de hacer reír a los paletos: ¡vean esta cabeza monstruosa, estas jorobas aprobadas por Lavater! Hubiera podido ser director de espectáculos o prefecto de policía. Como la Venus de Cleomene fue creada con todas las bellezas de las jóvenes atenienses, así este tipo deforme y repugnante está formado por todas las aberraciones de la naturaleza. El ojo lúbrico del sapo, las manos largas del mono, las piernas enclenques del cretino, todos los vicios innobles, todas las monstruosidades morales o físicas, éste es Mayeux. Es el Diógenes de los tiempos modernos, es la corrupción idealizada, que acecha tras las esquinas, que rueda bajo la mesa en desorden, con un pie sobre el regazo de una mujer de la vida, el otro en la salsa del pavo trufado; es el padre de familia que sale con aspecto pálido y titubeante de una casa de mal tono; es un guardia nacional a quien un banquete patriótico inspira ideas criminales, miserable reptil que los hombres aplastan sin ver, que vive en el cabaret para morir en la calle[28]».

El que Musset describe como «padre de familia», nuevo «Diógenes» y «guardia nacional», aparece en Grandville sobre un tonel en medio de la multitud variopinta que asiste a la procesión del Corpus, o bien irrumpe en un salón parisino, donde se tolera su entrada intempestiva porque está de moda[29]. Mayeux, que aparece de forma reiterada en los contextos más va-

riados, personaje guasón, sirve de aliviadero colectivo y es como la proyección de todo un sector del imaginario de la Monarquía de Julio: «Mahieux es un tipo; Mahieux, somos usted o yo. Somos todos nosotros, con nuestros corazones jóvenes y nuestra civilización envejecida, nuestros contrastes perpetuos, vencedores sin victorias, héroes en zapatillas, que se ponen de puntillas para parecer más altos, que disparan con las gafas puestas; sublimes, locos, gigantes descarnados, fantoches llenos de seriedad, eternos saltimbanquis, bufones circunspectos, que abren la boca de oreja a oreja, enseñando los dientes para reír y nunca para morder»[30].

Por su plasticidad deforme, Mayeux permite simbolizar la teoría romántica de lo grotesco y personifica, en cierta forma, la caricatura misma, mediante el procedimiento de animalización introducido por su personaje, por el recurso a las parejas disparejas de *Charivari* y por su pertenencia a una familia de tipos emparentados con el *Punch* (*Charivari* y *Punch* son las principales publicaciones de caricaturas de la época).

Sus aires simiescos juegan con las relaciones entre el hombre y el animal, de acuerdo con los códigos de la fisonomía y de la frenología, cuyas pautas tradicionales están siendo renovadas por la anatomía comparada y la historia natural que se enseña en el Museo. Contribuye a la constancia del personaje en su aspecto físico y moral. Traviès, cuyo hermano ilustrador era dibujante en el zoológico del Jardin des Plantes, «no sólo dotó a Mayeux de una máscara simiesca, sino también de una lubricidad considerable, pues el jorobado no era más púdico en el lenguaje que el mono en sus actos públicos»[31]. Los ojos redondos, vivos, abiertos de par en par, el aspecto risueño o burlón, la nariz corta, chata, mechones de pelo sobre las orejas: Mayeux se conforma con su cuerpo sin elegancia ni prestancia.

Su silueta, que suele ir pegada a mujeres jóvenes y airosas, tomadas de los grabados de moda, está en el extremo opuesto al dandy. La pareja que forman Mahieux y la obrerita[32] es prototipo de las parejas desparejas, objetivo tradicional de las caricaturas costumbristas. La comicidad de los dibujos de Mayeux suele ser escatológica o pornográfica, en la tradición de la imaginería erótica del siglo XVIII, cuyo mercado está vinculado al de las caricaturas[33]. Esta sobrecarga de energía sexual aparece como la marca de una necesidad vital para hacer frente a la epidemia de cólera que en 1832 hizo la muerte omnipresente. De hecho, en el mismo cuaderno de bocetos donde anota sus listas de juegos de palabras, Grandville compone su danza macabra y dibuja el esqueleto desarticulado de Mayeux[34].

Contemporáneo de Triboulet, el bufón de *El Rey se divierte,* y de Quasimodo, el héroe «jorobado, tuerto y cojo» de *Nuestra Señora de París*, Mayeux se cruza con la marioneta de Polichinela, equivalente del «Pulcinella» napolitano. «Pulcinella, Polichinela, Polichinelle, Punch podrían ser los hijos de dos padres: Maccus y Príapo; de esta generación deforme, chistosa y cínica, desciende en mi opinión Mayeux, aunque siempre se había considerado a Traviès como su padre[35]». Hugo, que se inspira de él en su tira de Pista en 1832[36], habla de él como de un Esopo[37] y Grandville lo coloca entre otros tipos universales en «la barca de Caronte», su propia variación sobre *La barca de Dante*[38].

Finalmente, Mayeux juega con las caricaturas, que lo fustigan y lo convierten en un tipo ilustre y popular: bonachón, les deja hacer, según Balzac que lo presenta en un primer artículo de *La Silhouette*[39], mientras que en las representaciones litográficas encontramos la ambigüedad constitutiva de Mayeux: en una rompe en pedazos las caricaturas que lo atacan[40], mientras que en la otra se convierte en caricaturista.

Figura ambivalente, tiene el poder de los jorobados, que cargan con los defectos de la tierra, en las creencias populares, pero también tiene «una protuberancia», lo que puede tener diferentes interpretaciones en la época de la manía frenológica. Es como los enanos de la corte y los bufones, unas veces se burlan de ellos y otras son ellos los que se burlan: inaugura así las funciones del *clown,* de origen inglés, en la cultura francesa[41]. Es ridículo y tiene el privilegio de decir la verdad en toda circunstancia, en un lenguaje verde y crudo que le asimila al padre Duchêne de los textos revolucionarios[42]. En uno y otro bando de la Revolución de Julio, Mayeux ejemplifica una voz colectiva, a través de un «tipo», cuyas múltiples dimensiones ha mostrado Élisabeth Menon. Comentador de la actualidad y del día a día, se mete en todo, está en todas partes. Este deseo de tomar la palabra colma un vacío, en el momento en que los caricaturistas se ocupan ante todo del rey Pera o de las celebridades del Término Medio y marca la presencia de un nuevo actor, de tipo indeciso y opiniones versátiles.

Esta polisemia constitutiva es a un tiempo la riqueza y el límite de Mayeux, personaje provisto de una identidad basada en el arte de la expresividad y de la caricatura, pero cuyo significado varía con demasiada amplitud. En una litografía, imita al Rey burgués de acuerdo con las convenciones del gran retrato oficial[43]. En otro, con un catalejo en la mano, se convierte en el pequeño cabo encaramado a la columna Vendôme[44]. En otras ocasiones,

y con mayor frecuencia, representa al pueblo de París, este pueblo de las barricadas que, engañado por Luis Felipe[45], se convierte en «pericida»[46].

Esta última encarnación, como héroe de la palabra popular, es la más frecuente: es uno de los primeros tipos que personifica en solitario (porque las litografías sobre los pregones callejeros son una serie) al hombre de la calle, como el muchacho de París, su contemporáneo, como el trapero, que se convertirá después en el personaje predilecto de Travies. Muchas de sus caricaturas muestran también los adoquines por el suelo, y en la esquina el mojón de piedra, cuyo aspecto es una réplica de su cuerpo jorobado, con las paredes cubiertas de carteles que recuerdan lo abigarrado de ese lugar, del que tenemos otra representación metafórica en Arlequín[47].

Este carácter repulsivo, esta ambivalencia de un personaje caracterizado por la fealdad, la bestialización y la deformidad permiten situar a Mayeux cerca de las representaciones caricaturescas de los tipos sociales asociados a los barrios populares de París, de los que también se ocupa Traviès[48]. En ambos casos, el público acomodado de las litografías recurre a la comicidad de la caricatura como medio de expresar su turbación y su inquietud.

II. MONSIEUR PRUDHOMME

En el extremo opuesto del jorobado Mayeux, cuya interpretación, que se ha convertido en la especialidad de Traviès, no es suficiente para dar coherencia al personaje a medida que se lo apropian autores y artistas, Monsieur Prudhomme es un personaje que se reconoce fácilmente, cuya identidad es inalterable y que acaba por imponerse a la de su inventor Henry-Bonaventure Monnier (1799-1877), cuya existencia acompaña desde 1830. En la necrológica de Monnier, Paul de Saint-Victor hizo este comentario digno de una novela fantástica:

Este tipo tenía tanta fuerza que devoró a su inventor, lo asimiló hasta que formaron una sola cosa. A fuerza de actuar como Monsieur Prudhomme, de representarlo, Henry Monnier se había amalgamado con él. La máscara había devorado el rostro, la rutina había devorado la voz natural. La naturaleza le había dado la cabeza de un emperador romano, el busto de un Tiberio o de un anciano Galba, pero esta efigie cesariana, atormentada por los tics de su caricatura habitual, se había acabado pareciendo punto por punto

al *facies* magistral, que tantas veces dibujó, de Joseph Prudhomme. El mismo aspecto grave, la misma nariz majestuosa inclinada sobre un mentón prominente, la misma voz de bajo cavernosa, los mismos aires de reflexión vacía y de autoridad bonachona. Ya fuera engaño permanente o posesión real, es como si hubiera asumido las ideas de su personaje y hablara su idioma con seriedad. Sin pestañear, sin mover un músculo, con una sangre fría desconcertante, lanzaba a la cara sentencias y aforismos [...] Como el mago de la balada alemana, el evocador temerario estaba subyugado y sometido por el fantoche absorbente que había creado[49].

Esta metamorfosis de Monnier, convertido en su personaje, este doble que le había habitado durante casi medio siglo, parece habérsele impuesto como una idea fija. Champfleury describe así el fenómeno vivido por Monnier como actor, como escritor, como dibujante:

> El actor llevaba consigo, a todas partes, la gestación de un personaje que acabaría subido a en un pedestal más importante. Este tipo se había convertido en una obsesión; se apoderaba de la mano y de la mente del artista. El profesor de caligrafía, desde su entrada en la vida hasta la apoteosis de su carrera cómica, será el personaje favorito de Henry Monnier, su compañero, su doble, su segundo yo. El escritor era consciente de haber creado una figura; el actor la había representado todas las noches; el pintor no dejaba de reproducir su fisonomía.

A diferencia de otros artistas mencionados antes, Monnier no era artista de profesión, pero obtenía en su propia existencia profesional y en su vida privada la materia de su arte. Según Anne-Marie Meininger[50], Prudhomme es un hallazgo de café, de uno de esos cafés de la Restauración en los que se codeaban ambientes variopintos, frecuentados por artistas, especialmente Gavarni, y el público de los dramas románticos.

Independientemente de las circunstancias de su invención, Monsieur Prudhomme, de profesión maestro de caligrafía, hace su entrada en 1830 en la parte teatral de la obra de Monnier con las *Scènes populaires,* donde figura entre los personajes de la primera de ellas, *Le Roman chez la portière;* en la lista de personajes se encuentra entre el perro AZOR («carlino de catorce años; con exceso de grasa, que exhala después de la cena un olor fétido; que empieza a tener el pelo gris; libertino...») y UN CARTERO («uniforme de correos, desenvuelto») y su descripción es la siguiente: «M. PRUDHOMME. — *Profesor*

de caligrafía, discípulo de Brard y Saint-Omer, perito ante los tribunales. — No vive en la casa; cincuenta y cinco años; conserva toda su dentadura; excelentes modales; cabello escaso y peinado hacia atrás; gafas de planta; habla con pureza y elegancia. — Traje negro; chaleco blanco los días de fiesta; medias blancas, pantalón negro, zapatos con cordones»[51].

Esta descripción nos presenta un croquis rápido del burgués trivial de cabello gris que encarna el personaje, con sus gafas redondas que acentúan el parecido con Thiers[52] y su actitud correcta y cuidada de la cabeza a los pies, como podemos ver por el traje negro, el cuello postizo y los cordones de los zapatos. La cursiva nos cita las propias palabras de Prudhomme, ya que al entrar en escena nos declara su identidad[53] con esta fórmula que sirve para definir su naturaleza y que todos sus contemporáneos se saben de memoria[54].

El personaje aparece en otras «escenas» del libro y su importancia podemos comprobar en el subtítulo de esta edición original con el anuncio del retrato: *Escenas populares dibujadas con plumilla por Henry Monnier, adornadas con un retrato de Monsieur Prudhomme y con un facsímil de su firma*[55]. La viñeta del título, única ilustración presente (xilografía) en 1830, es un pequeño retrato de perfil del personaje. El facsímil de la firma, en la página contraria, aparece como un autorretrato del personaje que, como el propio Monnier[56], se define como un calígrafo. En su autobiografía, Monnier pretende que esta cualidad le procuró su carrera de empleado en la administración. «Entré en un momento en que todos los caminos estaban abiertos, pues los buenos calígrafos estaban bien valoradas: mi aptitud fue la causa de mi entrada y de mi salida. Nunca pude ascender, siempre por la misma razón, que los buenos calígrafos cada vez son más escasos[57]», y Champfleury añade una nota sobre la escritura correcta y la caligrafía cabal de Monnier, que la conservará toda su vida[58].

Las florituras de la firma indican la autosatisfacción del personaje, que también se puede leer en su rostro, en la viñeta con su retrato, del tamaño de una huella digital, que se encuentra en la página del título. Esta firma manuscrita, que hace las veces de autorretrato, está grabada, reproducida en facsímil y abarca las dos funciones del signo de identidad[59], como validación autógrafa del autor y signo personal, y como marca de propiedad comercial: por encima de la firma, vemos la fórmula que prohíbe su falsificación e indica que sólo debe considerarse como auténtica la obra que la incluya.

El año siguiente, Monsieur Prudhomme hacía su entrada en escena en *La Famille improvisée*, cuyo estreno, el 5 de julio de 1831, reunió en el teatro Vaudeville «todas las ilustraciones literarias y artísticas», fue triunfal según Dumas, que lo recuerda con emoción en su *Diario*. El actor principal era el propio Monnier, que representaba cinco personajes, más diferentes imposible: un pintor, una vieja coqueta, un tratante de ganado, un Mayeux y un Monsieur Prudhomme[60]. La obra estuvo en cartel hasta diciembre.

El carácter fascinante de este espectáculo cómico, que «abría una nueva fuente de risas e interés», descansaba por una parte en la aptitud de Monnier para imitar todos los ambientes, por otra parte en la condensación en un solo actor de una sucesión de personajes diferentes y en la sorpresa del espectador al reconocer a cada vez a la misma persona en un personaje nuevo. Es como si Monnier estuviera poniendo en escena las ideas de Diderot sobre el actor, enunciadas en la *Paradoxe sur le comédien*, inédita hasta 1832. Era el principal atractivo de *La Famille improvisée* que presentaba, frente al ya famoso Mayeux, a Joseph Prudhomme. En la lámina de *La Silhouette* aparecen en friso cinco personajes, todos ellos representados por Henry Monnier, y la comicidad sigue descansando en el trabajo del actor como tal. Prudhomme todavía no ha destacado sobre los demás.

Sin embargo, la envergadura de su éxito pone también de relieve la fascinación colectiva que para el mundo del espectáculo supone la convicción de que una identidad social no es más que un papel, un rol teatral. Después de esta triple entrada en escena, literaria, gráfica y teatral, Prudhomme se confunde con Monnier, a veces cansado de reproducir siempre este personaje que se aferra a él y que dibujaba «de memoria». Monsieur Prudhomme, el personaje creado por Monnier, interviene como *personaje que reaparece* en varias escenas de su obra teatral (según el procedimiento creado por Balzac en *La comedia humana* y por Töpffer en el ciclo de los «álbumes Jabot» publicados en Francia por el editor de caricaturas Aubert), y finalmente Henry Monnier acaba escribiendo una especie de autobiografía, las *Memorias de Monsieur Joseph Prudhomme*, en 1857, la única de sus obras no dialogada. Se conservan numerosos retratos de Prudhomme por Monnier, dibujados con una continuidad sorprendente durante una treintena de años[61]. Unas veces se incluyen en obras para el público femenino[62] y otras en ediciones litográficas durante sus giras de actor por Francia. Al envejecer, Monnier utilizó en esta tarea, que constituía su medio de subsistencia, ya que producía

sus acuarelas sobre pedido y a menudo le reclamaban a Prudhomme, los recursos de la fotografía para reproducir su Monnier-Prudhomme:

> Naturaleza exacta y precisa, dotada de un ojo de máquina, de fotógrafo anterior al daguerrotipo, el dibujante comprendió la utilidad del descubrimiento y lo utilizó para sus necesidades específicas. Para actuar o para pintar una acuarela, Henry Monnier visitaba a un fotógrafo y posaba con movimientos del cuerpo, actitudes de la cabeza, detalles de su fisonomía que luego lograba reproducir en las láminas cuando pintaba. Ante la máquina de fotos se transfiguraba por un esfuerzo de voluntad y lograba expresiones tan variadas que su máscara, al hilo de su fantasía, podía representar hasta a una viejecita. Él y el objetivo se comprendían, Monnier le imprimía su propia vitalidad y forzaba a la máquina a seguirle en sus poses y actitudes nada forzadas o frías, sino vitales y dinámicas[63].

Champfleury nos presenta aquí un testimonio interesante sobre el uso de la fotografía por el actor, que trabaja por este medio sus poses y sus expresiones como lo haría ante un espejo, haciendo referencia a la percepción del medio fotográfico como imagen fijada en el espejo. También recuerda las particularidades «prefotográficas» del estilo de Monnier, que algunos críticos consideraban seco y que, tras la invención de la fotografía, supo utilizarla de forma original.

De esta personalidad prudhomesca que encarna a través de la escritura, el dibujo, el trabajo del actor, toma Monnier su tarjeta de visita. La tarjeta que ofrece el visitante como recuerdo de su paso es un signo de identidad cuyo uso, percibido en un principio como provinciano, se extiende durante el siglo XIX por los círculos parisinos con la moda de las visitas del 1 de enero[64]. Para Monnier, la tarjeta de visita siempre es un retrato de Prudhomme: «estos croquis de Joseph Prudhomme le servían de tarjeta de visita para despedirse y, a pesar de las exigencias de su vida nómada, Monnier siempre reproducía la silueta del personaje burgués con el mismo cuidado y la misma precisión», escribió Champfleury, que también insiste en este «deseo de distribuir numerosos ejemplares de su tipo favorito». Si cito de nuevo su testimonio, es porque no tiene parangón, ya que el crítico de arte y biógrafo de Monnier es uno de los pocos que se interesan por las nuevas costumbres sociales relacionadas con la imagen y las describe con atención en una economía de conjunto de las prácticas visuales, totalmente alterada

por la aparición de la imagen fotográfica[65]. Monnier ofrece así un caso singular de autoedición del tipo, en la acepción numismática de la palabra: trataba de dar curso a su personaje haciéndolo circular por todos los medios posibles[66].

Monnier había introducido diferentes universos en su obra de dibujante y de dramaturgo: el de los empleados y las costumbres administrativas, que había dado a conocer en los álbumes de la Restauración, pero también el de la portería y después las cárceles y las ejecuciones públicas... Sin embargo, Monsieur Prudhomme tiene en su obra una posición particular porque este «Monsieur» —y el tratamiento tiene su importancia— ha sido colectivamente adoptado y reconocido como «el tipo perfecto del dios burgués», en palabras de Perlet en 1836[67]. Lo apreciamos en las variaciones y reinterpretaciones que ofrecen otros autores, empezando por Daumier en la década de 1860 y por Balzac, cuyos vínculos con Monnier son complejos. Le debe la noción, a caballo entre la litografía y el teatro, de «escenas»[68] y tuvo varios proyectos fallidos de colaboración con Monnier: por ejemplo un *Monsieur Prudhomme en bonne fortune* (evocado en la correspondencia con madame Hanska en febrero de 1844) y un *Monsieur Prudhomme chef de brigands*[69], a los que podemos sumar otros títulos como *Le Mariage de Mlle Prudhomme*, *Prudhomme parvenu, se mariant*, o incluso bígamo... Prudhomme fue también en 1852 el protagonista de una comedia de Vaez, estrenada en el Odéon después de la muerte de Balzac, pero con un título balzaquiano, *Grandeur et décadence de Joseph Prudhomme*. El dibujante se incorpora también a *La comedia humana* a través del personaje de Bixiou, inspirado por él, y para la edición ilustrada de *La comedia humana* Balzac le pidió precisamente a Monnier la ilustración del «tipo» de Bixiou. Aunque molesto al verse ridiculizado de forma encubierta por la pluma de Balzac, el dibujante aceptó realizar esa imagen[70].

Lo que tiene de particular el tipo de Prudhomme es que pertenece a todos los registros de la obra de Monnier y sobre todo que se basa en una confusión entre el arte y la vida que desemboca en una identificación del hombre y su personaje. Esta búsqueda autográfica se asemeja a la de Töpffer, a través de la autografía, y después a la de Flaubert, a través del cliché. Lo propio del fenómeno de Monnier-Prudhomme es esta conformidad aceptada con una identidad media, burguesa y totalmente condenada a no pasar del tipo trivial, y a pesar de ello extraer arte de este juego.

Sintetiza los deseos colectivos de las clases medias de acceder al retrato (prerrogativa tradicional de los grandes mecenas de obras de arte) de dejar una huella, de ser representados con su propia imagen, lo que condena Baudelaire en 1859 en su horror por la fotografía: «La sociedad, como un solo Narciso, se abalanzó sobre su imagen inmunda». También es Baudelaire quien hace aparecer los límites del estilo autógrafo de Monnier, en un discurso crítico sobre el trabajo sin modelo. Sin citar a Monnier, Baudelaire hace referencia implícitamente al personaje de Joseph Prudhomme, identificado por su rúbrica y por su habilidad de calígrafo: «La improvisación puede compararse con el trabajo de los calígrafos, dotados de una inmensa habilidad y de una buena pluma para la letra inglesa y la cursiva, y que saben trazar osadamente, con los ojos cerrados, a modo de rúbrica, una cabeza de Cristo o el sombrero del Emperador[71].

La misma crítica de un artista que, hasta en su estilo, es íntegramente burgués se formula en los párrafos que Baudelaire consagra a Monnier en *Quelques caricaturistes français:* después de recordar el éxito de Monnier «en el mundo burgués y en el mundo de los estudios, dos tipos de aldea», Baudelaire lo explica de dos maneras: «La primera razón es que cumplía tres funciones al mismo tiempo, como Julio César: actor, escritor, caricaturista. La segunda es que tiene un talento básicamente burgués. Como actor, era exacto y frío, como escritor era puntilloso, como artista había encontrado la forma de pintar del natural de forma *chic*». Asimila este talento al «encanto cruel y sorprendente del daguerrotipo» y termina con estas palabras: «Es la frialdad, la limpidez del espejo que no piensa y que se contenta con reflejar a los que pasan».

III. ROBERT MACAIRE

Tercer personaje del terceto presentado por Champfleury, Robert Macaire es el que introduce en su *Historia de la caricatura* la obra de Daumier, que Baudelaire admira tanto como él y que contrapone a Monnier: Daumier convierte la literatura, según el poeta, en «un arte serio», tanto «como artista» como «desde el punto de vista moral»: «Su dibujo es profuso, fácil, es una línea de improvisación. Sin embargo, nunca actúa a ramalazos. Tiene una memoria maravillosa y casi divina que le sirve de modelo»; y «en cuanto a la moral, Daumier tiene una cierta relación con Molière».

Estos dos elementos, «línea de improvisación» y «relación con Molière», son importantes para la creación de Robert Macaire, tipo que llega desde el mundo del teatro al de la litografía y el dibujo, al que Daumier confiere la consistencia de un personaje percibido como real que los contemporáneos pueden reconocer lámina a lámina y que vive su vida como personaje. Robert Macaire se diferencia de los dos tipos anteriores en que se le percibe como un estafador y un crápula en todas las situaciones en las que aparece. Sin embargo, estos tres personajes masculinos comparten algunos rasgos de personalidad: la autosatisfacción, expresada por una silueta orondа y por la pose afectada y la necesidad de imponerse tomando la palabra. Aunque Baudelaire presenta a Robert Macaire como una creación pura, sin modelo (Mayeux pensaba que tenía como modelo a Leclaire y Prudhomme al propio Monnier), la génesis del personaje, tal y como se desarrolló aparece como el resultado de un trabajo colectivo, afinado con la interpretación de Daumier, y prolongado después con nuevas variaciones.

El origen del personaje se remonta a un espectáculo representado durante la Restauración: el melodrama de Benjamin Antier, Saint-Amand y Paulyanthe[72] *L'Auberge des adrets,* estrenada en el teatro del Ambigu-Comique en 1823, historia guiñolesca de un bandolero del bosque de Bondy que murió arrepintiéndose de sus crímenes. Frédérick Lemaître, joven actor de veintitrés años, creó el personaje de Robert Macaire que, en testimonio de Banville[73], tomó de un hombre que vio comiendo una torta en la calle:

> Bello como Antinoo, o como el joven Hércules, este desconocido, este comedor de tortas, llevaba sobre su espléndida melena, peinada con desenfado, un sombrero gris espachurrado. Cubría uno de sus ojos con un parche negro. Llevaba, como esas corbatas largas que, siguiendo la moda, tapaban completamente la camisa, pero que esta vez para tapar la ausencia de camisa, una chalina de lana roja, que subía hasta la barbilla, como esas corbatas al estilo de Barras. Sobre su chaleco blanco se balanceaba, colgado de un cordón negro, un monóculo alargado, de cristal falso y crisocalco, engastado en una doble S. De uno de los bolsillos de su traje verde de largos faldones, realzado con botones pero más desgastado y raído que las murallas de Nínive, se escapaba en cataratas amarillas y rojas un manojo de flecos que en tiempos fue pañuelo.
>
> El desconocido llevaba en su mano derecha [...] el fantasma de un guante blanco destrozado, que parecía mostrar con orgullo, y con la otra mano, des-

nuda, sujetaba un bastón enorme, contorneado y estrambótico, como los que enarbolaban los increíbles del Directorio[74].

La descripción continúa con la evocación de la «obra maestra», un pantalón militar convertido en leotardo, medias blancas y «coturnos de satén, pues el inenarrable comedor de tortas estaba calzado con zapatos de mujer». «Frédérick se había quedado deslumbrado, mudo [...]. No le preguntó nada, no le dijo nada [...], se limitaba a contemplarle, a darle las gracias en silencio de todo corazón [...]. El cielo había puesto en su camino [...] el ser que llevaría, como poeta y actor, al mundo ideal, el que Daumier dibujaría, el que se convertiría en el Cid y el Escapín de la comedia moderna: Robert Macaire».

La invención de Robert Macaire muestra el atractivo que tienen para el observador las personas que se cruza por la calle, lo que da lugar alrededor de 1840, a la literatura panorámica y a la mitología del paseante. La interpretación del personaje por Frédérick Lemaître transformaría el «siniestro bandido» en «un personaje de elevada comicidad, heroicamente bufonesco, todo él una parodia formidable y burlesca cuyo éxito, para mayor estupefacción de los autores, superaría todas las expectativas»[75]. Su acólito Bertrand estaba a cargo del actor Firmin:

> Robert Macaire, con un sombrero desfondado y ladeado, lleva un traje verde colgando hacia atrás, un pantalón rojo lleno de parches, unas chorreras de encaje y zapatos de baile raídos. Camina con la cabeza alta, desenvuelto, rodeado de sus enormes patillas, con un parche en el ojo, y el mentón hundido en los pliegues de una enorme chalina [...]. Su voz es suave, su gesto enérgico. Es circunspecto, sonriente, cauteloso, seduce por su elocuencia. Avanza seguido por Bertrand, vestido con una hopalanda gris de cuyos costados cuelgan enormes bolsillos exteriores desmesuradamente anchos, con las manos en cruz sobre su inseparable paraguas[76].

En plena posesión de su talento, el gran actor romántico recupera el personaje durante la Monarquía de Julio (1834), en otra comedia de Benjamin Antier, *Robert Macaire, ce sinistre Scapin du crime*, con un nuevo compañero en el papel de Bertrand. La obra tuvo un gran éxito, con el apoyo de Méry y Gautier, como se puede observar por sus numerosas prolongaciones: figura en una litografía de ilustración musical de «escena cómica cantada», y además los dos protagonistas se comercializaban como cazoletas de pipa...[77]

Gautier habla de la obra como «el gran triunfo del arte revolucionario hijo de la Revolución de Julio y la considera como «la obra capital de esta literatura de circunstancias, nacida de los instintos del pueblo y la ironía implacable de los galos». «Frédérick Lemaître», escribe, «había creado para el personaje de Robert Macaire un género cómico totalmente shakespeariano, terrible alegría, carcajada siniestra, burla amarga, chacota implacable, sarcasmo con el trasfondo de la fría malignidad de Mefistófeles y, por encima de todo, una elegancia, una flexibilidad, una gracia asombrosas, que son como la aristocracia del vicio y del crimen». La referencia a Molière (a través de Escapín en el título de 1834), a Shakespeare y a Goethe (a través de Mefistófeles) es una forma de integrar a Robert Macaire, creación moderna, en el patrimonio literario europeo y de acercarlo al arte romántico. La obra atacaba a la Monarquía de Julio y fue prohibida por la censura en 1835; durante la última representación el actor se maquilló como Luis Felipe. También lo haría en 1840 en el estreno de la obra de Balzac *Vautrin,* también inspirada por el tema de Robert Macaire y en el recuerdo del antiguo forzado Vidocq, con el mismo resultado.

De la génesis teatral de Robert Macaire, podemos decir que, al igual que Joseph Prudhomme, es un personaje tragicómico creado por un actor que formaba un bloque con su personaje. Ahora bien, mientras Monnier acabó viviendo a la sombra de su criatura, Lemaître es la estrella que confiere al personaje de un melodrama de cuarta su plena dimensión.

No sabemos si Daumier, que tenía quince años, vio la obra en su estreno de 1823, pero era hijo de tramoyista, le gustaba el teatro y hacía poco que se había iniciado en la litografía. En cambio sí está probado que asistió al reestreno de 1834, que dio lugar, cuatro meses después[78], a la entrada de Robert Macaire en su obra, con una litografía política del *Charivari*, publicada el 13 de noviembre de 1834, en la que Macaire y Luis Felipe se abrazan mientras se vacían mutuamente los bolsillos[79]. En otra litografía, Thiers-Robert Macaire se encuentra entre los «jueces de los acusados de abril», Sémonville y Roederer, el 30 de julio de 1835. El sombrero abollado tapando un ojo, el rostro medio oculto por la chalina, las piernas separadas, la mano sobre la cadera, apoyada en el bastón y con los faldones de la levita al viento, el otro brazo tendido hacia el espectador, con la mano abierta, Robert Macaire, sólidamente plantado frente al público, está encarnado por Thiers, cuya silueta satisfecha y oronda podemos reconocer, con la cara redonda, gafitas y una mueca sonriente.

La referencia a la actuación, que permite superponer el papel teatral al personaje real caricaturizado, y también introducir la metáfora en la retórica de la imagen, forma parte de la técnica de sobreexposición propia del arte de Daumier litógrafo, que introduce resonancias de una obra a otra, a veces con intervalos muy largos. En este caso, este Thiers-Robert Macaire se anticipa a la pose de Ratapoil, según litografías y estatuillas que datan de la II República.

En esta lámina, el *habitus* corporal de Robert Macaire, personaje que Banville describe como un «presidiario moralista, un dandy con harapos, un fantoche feroz, encantador e insensato, que incorpora al marco de su tragedia vulgar una amplia sátira literaria y política»[80], pasa a formar parte de la memoria dentro de la obra de Daumier con un relieve muy particular[81]. Como dibujante de prensa, que reacciona ante la actualidad e incorpora sus temas a la obra, Daumier utiliza a Robert Macaire para dos de sus objetivos políticos.

La apropiación por Daumier es más completa cuando Robert Macaire se convierte en protagonista de una serie de litografías que comienza en 1836, *Caricaturana,* cuyos textos son de Philipon. El título de la obra combina el arte gráfico de la caricatura con una referencia a los *-ana*, recopilaciones de anécdotas tomadas de la conversación muy en boga en el siglo XVII[82]. La litografía, mediante la conjunción entre imagen y texto, y por la forma dialogada de la leyenda, se convierte en una imagen que habla en las series de costumbres de *Charivari;* tanto las de Gavarni como las de Daumier se acercan mucho a la conversación y a la vida social y completan el físico del personaje con una presencia reforzada por la palabra. Para el público, el personaje se reconoce ante todo por su aspecto, por sus palabras y por la pareja que forma con Bertrand, de modo que es inútil indicar su nombre al lector y la leyenda de la primera lámina lo presenta dirigiéndose a su comparsa:

> —Bertrand, me encantan las finanzas... Si quieres abrimos un banco; ¡pero un banco de verdad! Capital, cien millones de millones, cien mil millones de millones de acciones. Haremos saltar la banca, el Banco de Francia, los banqueros, los saltimbanquis, etc. ¡Haremos saltar a todo el mundo!
>
> —Sí, pero ¿y la policía?
>
> —¡Qué tonto eres, Bertrand! ¿Cuándo se ha visto un millonario detenido?

Si comparamos una fotografía de Carjat (más tardía y duplicada) y esta lámina inaugural[83] veremos hasta qué punto Daumier se inspiró en Lemaître para la apariencia corporal, el traje y el gesto de su personaje, lo que también se puede interpretar como un homenaje al actor por la presencia que su dibujo le confiere[84]. Con las piernas separadas, la silueta erguida, con la barriga prominente, con el bastón en una mano, Robert Macaire adopta una pose y habla a quien le escuche, con la boca oculta por la chalina, un ojo tapado, el otro ennegrecido por la sombra de sombrero abollado, casi parece un gángster de tebeo enmascarado[85]. La leyenda transcribe sus palabras, que hablan de su amor por «la industria» y su voluntad de ser millonario, a pesar de la objeción de Bertrand, preocupado por la policía. La lámina se convierte en un verdadero espectáculo, con personajes que dialogan en el escenario litográfico: estos personajes de papel, obra de un dibujante, están dotados de una presencia completa que va más allá del mero ámbito de lo visible, gracias al estilo de Daumier; los textos de Philipon, coautor de la serie[86], contribuyen al efecto de oralidad que tiene la imagen.

La serie condena el nuevo reinado del comercio, del capitalismo bancario y del ajetreo publicitario. La conducta de Robert Macaire, junto a su acólito Bertrand, plasma en imágenes la fórmula de Guizot: «Enriqueceos». Todas las transformaciones financieras, económicas y sociales que se estaban produciendo ante los ojos de Daumier y de sus contemporáneos se convierten en fullerías y timos a través de una serie de sainetes que recorren todos los círculos sociales. La primera lámina lo indica de entrada, con esta proclama de Robert Macaire, «Adoro la industria», que completa la asimilación, etimológicamente precisa, del banquero y el saltimbanqui[87], como recuerda la leyenda. En la lámina 6, *La junta de accionistas,* se reproduce el esquema de la escena del trilero, el charlatán callejero en el que Daumier había transformado algunas veces a Luis Felipe, pero transponiéndolo al marco más austero de la junta de accionistas de un periódico «monárquico» fundado por Macaire con capitales que se ha gastado íntegramente.

Esta nueva interpretación de Robert Macaire, como fullero saltimbanqui, es la que aporta *Charivari* al personaje, tal y como Daumier lo recompone. Conviene relacionarlo, no sólo con la obra representada por Frédérick Lemaître, sino también con una novela para niños que había ilustrado unos meses antes, *Les aventures de Jean-Paul Choppart*, libro para regalo reeditado por Aubert en enero de 1836, que había escrito en 1832 Louis Desnoyers[88], director de *Journal des enfants*, coautor de *Le Livre des Cent-et-un* y

uno de los redactores jefe de *Charivari*[89]. Ilustrada por Daumier, la escena de la «animación delante de la puerta», es decir, la del desfile que anuncia el espectáculo, parece un primer paso en dirección de los Robert Macaire[90], y podemos relacionarla, por ejemplo, con la litografía *¿Quiere oro?* (LD 436)[91], en la que aparece el *leitmotiv* del anuncio publicitario[92] y del desfile, junto con el charlatán de feria, con la caja registradora marcando el ritmo: aquí, Daumier, al tiempo que profundiza en uno de sus temas favoritos[93], ataca a los anuncios ilustrados gracias a los cuales Girardin, director de *La Presse*, había conseguido reducir el precio de los abonos del periódico a cuarenta francos. Daumier participa, junto con su círculo profesional, en este repaso crítico del capitalismo de edición, uno de cuyos maestros es su propio editor Aubert. Se representa discutiendo con su editor Robert Macaire, en una lámina en la que su personaje entra en el estudio del litógrafo y le dice: *Monsieur Daumier*[94]. En un rincón, el cartel que cifra la tirada de los ABC en 40.000 ejemplares alude a uno de los mejores negocios del editor, una colección lanzada desde 1835 para pequeños y grandes, los «abecedarios en tiras»[95], cuyo concepto se adelanta al de las fisiologías. Esta edición es el objetivo explícito de otra lámina de la serie en la que, como un avatar de Robert Macaire, aparece el editor del *Charivari*, vestido de hombre anuncio, vendedor de abecedarios, voceando su mercancía en plena calle[96].

Una de las evidencias de esta serie, que marca la llegada de la publicidad moderna y del reclamo, de la que se burlará Grandville en 1844 en *Un autre monde*, es la desaparición de los pregones en beneficio del cartel mural (aquí llevado por el hombre anuncio, que se convierte en publicidad andante). Evidencia la transferencia de la oralidad popular hacia una nueva esfera propia de la disposición urbana de la gran ciudad, volcada en la imagen y sus seducciones. En la segunda mitad del siglo, el cartel se convierte en el gran vector de los tipos y las imágenes femeninas, especialmente la parisiense, que sustituirán a los tipos masculinos que predominaban en las representaciones de la primera mitad del siglo; la mercancía multicolor de los sueños sustituye a la burla en blanco y negro de la trivialidad cotidiana.

En estos años en los que aparecen simultáneamente el folletín (en el periódico) y la novela por entregas (en el libro romántico) que fraccionan el relato en episodios sucesivos vinculados por unos personajes que perduran, Töpffer inventa en Suiza la historieta ilustrada. Aubert en Francia se convierte en uno de sus introductores, amén de plagiario. La serie de los Robert Macaire puede interpretarse como una forma primitiva de historieta que

explota, después de que lo hicieran Traviès y Monnier, y después del equipo de caricaturistas frente a las «Celebridades del Término Medio» y de la Pera, pero antes del propio Balzac, el procedimiento balzaquiano del «personaje que reaparece».

La estructura iterativa siempre reproduce el mismo esquema, el del timo del tocomocho orquestado por Robert Macaire flanqueado por su acólito: de una lámina a otra, la pareja cómica de personajes disparejos hace frente a nuevas circunstancias, aunque la situación siempre es la misma. La sátira ataca a los hombres de negocios, entonces llamados «industriales» y a las sociedades comanditarias y por acciones que estafan a los accionistas como si fueran tontos, como podemos ver en el título de otra serie de Daumier[97].

En la comedia de cien actos diferentes, protagonizada por Robert Macaire, se hace cargo de todo tipo de personajes y se codea con todos los ambientes. Con el sombrero ladeado y la chalina al cuello, el traje elegante y desastrado, deambula en compañía de su acólito Bertrand, siempre satisfecho con el pecho henchido y el vientre prominente, largando a sus víctimas grandes discursos que transcriben las leyendas de Philipon. Robert Macaire, banquero, abogado o agente de cambio, no sólo representa al mundo de los hombres de negocios; en toda circunstancia es el timador que sólo piensa en el dinero y transforma en negocios contantes y sonantes todas las escenas de la vida, lo que da el tono cómico a cada situación: vende asfalto a un peón caminero, ofrece a una madre de luto un monumento por catálogo para la tumba del hijo que acaba de morir, cambia joyas por un mechón de cabello al objeto de sus atenciones...

La burguesía, durante el reinado del Rey burgués, estiliza el personaje de Robert Macaire (como Ingres en el retrato de *Monsieur Bertin*, que su mecenas, director del *Journal des débats*, percibe como una caricatura), al tiempo que ofrece, unos años antes del desarrollo de la literatura fisiológica, un amplio abanico de condiciones sociales y profesiones contemporáneas, que presentan en su galería Daumier y Philipon. La última palabra la tiene Robert Macaire, que muestra con satisfacción a Bertrand la multitud apresurada de peatones en plena calle, todos ellos metamorfoseados en uno de ellos dos, ya sean pintores, abogados, burgueses o *dandies*. Todos los tipos enumerados por el paseante se reducen a una pareja, Robert Macaire y Bertrand, que han conseguido su mejor truco[98]: el de «macarizar» la sociedad contemporánea, a la que el rey Pera había dado forma «periforme».

Mayeux, Prudhomme y Macaire proceden los tres de la unión del teatro, la sociedad y el dibujo. La litografía enmarca un escenario imaginario y la referencia a Molière, especialmente a través de su tipo cómico, Escapín, que Daumier haría suyo, manifiesta esta pertenencia constitutiva a un universo teatral que procede de las técnicas de la pantomima expresiva y del sistema de tipos de la *commedia dell'arte*. Los desarrolla para un público nuevo, el público de las clases medias, el de los lectores de periódicos de caricaturas y de los que se ríen con ellas.

De la misma envergadura por su alcance simbólico y representantes del reinado de la burguesía, estos tres personajes tragicómicos son sin embargo muy diferentes. Endosan tres grados o tres caras de la clase social a la que representan: la pequeña burguesía, cerca del pueblo, para el enano ridículo Mayeux, la burguesía media de los empleados para Prudhomme, y la gran burguesía financiera para Macaire. El protocolo cómico utilizado para cada uno de ellos provoca una posición diferente del espectador con respecto al personaje: una posición de superioridad para Mayeux, una relación de identificación y de burla para Prudhomme, sobre quien se moldea su inventor, y una relación de denuncia y de crítica política y social para Macaire, que se percibe como un gran burgués y también como un crápula.

También tienen una individualidad cómica consciente de su existencia de terceto, lo que también se acerca a la *commedia dell'arte*, y ninguno de ellos se mete en el registro cómico del otro. Esta diferenciación permite que se utilicen como marionetas o peleles, en manos de manipuladores diferentes, siempre que sean capaces de manejar los hilos: así es como Mayeux pasa de mano en mano y como Daumier se apropia en los croquis cómicos de los años 1860 del tipo de Monsieur Prudhomme, mientras que Gavarni, para ilustrar al especulador en *Les Français peints par eux-mêmes* compone un tipo a la manera del Robert Macaire de Daumier. Finalmente, estos personajes son personajes de papel, seres dibujados. Mayeux no suscitó una forma de dibujar, un estilo particular, y de ahí su relativo fracaso, que se expresa en la franca opinión estética de Béraldi: «Como calidad, las litografías de los Mayeux sueles ser nulas. Pueden constituir una colección curiosa, pero nada más»[99]. Las otras dos, animadas por las plumas de Daumier y Monnier, se reconocen ante todo por el estilo de su dibujante. El Macaire de Daumier es el más personal y el más notable, y gracias al dibujo de este personaje Daumier se impone como el mayor dibujante contemporáneo, el único comparable a Ingres y Delacroix, según Baudelaire.

SEGUNDA PARTE

Placer y dolor: en el centro de la cultura somática

1

El encuentro de los cuerpos

ALAIN CORBIN

DESDE EL PUNTO DE VISTA DIACRÓNICO, EL MOMENTO CRUCIAL DE UNA HISTORIA DEL CUERPO ES SIN DUDA EL EXAMEN DEL PLACER Y EL DOLOR. POR TANTO, EN EL SIGLO DE LA ELABORACIÓN DE LA ANESTESIA Y DEL CUESTIONAMIENTO DE LAS ANTIGUAS REPRESENTACIONES DEL DOLOR, CONVIENE DISTINGUIR LAS FORMAS DE ESTIMULACIÓN DEL DESEO Y DEL EJERCICIO DE LOS PLACERES, DEL SUFRIMIENTO DE LOS CUERPOS MASACRADOS, ATORMENTADOS Y VIOLENTADOS Y —SEGÚN OTRO *TEMPO*—, DE LAS MISERIAS DE LAS VÍCTIMAS DEL DETERIORO Y EL ACCIDENTE.

I. LA LÓGICA DEL DESEO Y LA DE LA REPULSIÓN

El cuerpo contemplado, el cuerpo deseado, el cuerpo acariciado, el cuerpo penetrado, el cuerpo colmado, constituyen un conjunto de objetos históricos obsesivos en un siglo que asistió a la gestación de la noción de sexualidad. Hace más de un cuarto de siglo que Michel Foucault[1] destacó la proliferación de discursos sobre el sexo en un periodo considerado hasta hace poco como la época de la represión de las pulsiones o impulsos. El goce solitario y juvenil, la homosexualidad, designada entonces como comportamiento antinatural, y la histeria femenina alimentan un discurso tan inagotable como la enorme diversidad de procedimientos de confesión. El cuerpo

está sometido a una insaciable voluntad de saber que, al mismo tiempo, estimula el deseo y garantiza su control conforme a una sutil tecnología de poder.

Desde la exposición de esta manera de interpretar la sexualidad en el siglo XIX, no se ha revisado la abundancia de vestigios discursivos, dada la cantidad de obras médicas, escritos normativos, estadísticas morales y panfletos de todo tipo que versan sobre el onanismo, la pubertad femenina, la consumación del matrimonio, la natalidad, el ataque a las costumbres, el peligro venéreo, incluso antes del desarrollo de una protosexología empeñada en catalogar las perversiones. Krafft-Ebing y Hirschfeld en Alemania, Havelock Ellis en Inglaterra, Féré, Binet y Magnan, en Francia, ilustran la fecundidad de esta nueva disciplina. No obstante, Thomas Laqueur ha reprochado a Foucault que no haya destacado la relación que unía el deseo sexual con el desarrollo del comercio y los nuevos comportamientos del consumidor[2].

Esto lleva a preguntarse si la economía de mercado y la Revolución Industrial favorecieron la represión sexual o permitieron la liberación de las pulsiones. Las opiniones divergen a este respecto. Intervienen dos procesos contradictorios. Muchos indicadores atestiguan que la propia noción de civilización es antagónica con la libre satisfacción del deseo, y que el progreso viene parejo con sacrificios en este ámbito. La obsesión por la masturbación se encuentra entonces en pleno apogeo. En Inglaterra, se funda en 1802 una Sociedad para la Represión del Vicio; las ligas de este tipo se multiplican hasta finales de siglo en toda Europa occidental. Wesley predica el celibato y muchos pastores alaban la abstinencia. A partir de la década de 1840, en Estados Unidos los esfuerzos se centran en sustituir las espontáneas distracciones juveniles por «distracciones racionales», consideradas más apaciguadoras. Con este propósito, se fomentan las actividades deportivas. En Francia, el rigorismo de muchos clérigos, como por ejemplo el párroco de Ars, no parece coincidir mucho con la idea de una liberación sexual. No obstante, diversos argumentos militan a favor de la tesis de Edward Shorter[3], que distingue una primera etapa de esta revolución sexual que triunfa a mitad del siglo XX. En Londres, a partir de la década de 1820, radicales como Richard Carlile, autor de *Every Woman's Book* (1828), abogan por la liberación de las pasiones, el control de la natalidad, e incluso la lectura de obras pornográficas. Carlile propone que se erijan templos a Venus en cuyo interior jóvenes de ambos sexos puedan retozar libremente, sin arriesgarse a sufrir enfermedades o embarazos no deseados. De este modo, espera atajar la

masturbación, la pederastia, la prostitución y todas las prácticas que entonces se consideraban contrarias a la naturaleza[4].

El éxodo rural y, sobre todo en Gran Bretaña, la afluencia a las fábricas tienden a debilitar el control de la familia y la comunidad sobre las prácticas sexuales. La prostitución está en expansión en toda Europa occidental. Peter Gay ha demostrado hasta qué punto difieren la visión de la moralidad triunfante, en el siglo XIX, y la hipocresía de los burgueses que, fascinados por el éxodo social y la supuesta animalidad del cuerpo de las pueblerinas, frecuentan prostitutas, mantienen a modistillas y se deleitan con la literatura erótica. Lleva a pensar que las propias relaciones conyugales eran entonces más abiertas a los refinamientos del placer, más dichosas y variadas de lo que se había pensado durante mucho tiempo[5]. Dicho esto, un análisis riguroso del porcentaje de nacimientos ilegítimos no parece confirmar, sobre todo en Gran Bretaña, la tesis de la liberación sexual de las mujeres de clase obrera. No hay más en las regiones industriales que en las zonas rurales. Los barrios de la gran ciudad tampoco carecían del control de la comunidad.

El deseo y el placer de los cuerpos sólo dejan huellas evanescentes, que hacen difícil dilucidar tales debates. La sensualidad escapa a la estadística. Por ejemplo, ni la demografía histórica ni sus procedimientos cuantitativos más refinados permiten calcular la evolución de la media de coitos de las parejas legítimas. Los cambios de régimen alimenticio, que repercuten en el ritmo de la ovulación, hacen muy aleatoria la percepción de modificaciones. En cualquier caso, en los albores del tercer milenio, la investigación histórica tiende a minimizar la revolución del comportamiento sexual durante los dos primeros tercios del siglo XIX, sin negar —insisto— esta proliferación de discursos que dibuja una nueva economía del deseo.

El historiador, incapaz de medir la intensidad de las pulsiones desde una perspectiva diacrónica, y con la dificultad añadida de no poder identificar las prácticas, se encuentra menos desvalido cuando se trata de discernir la evolución de las imágenes del cuerpo y los resortes del deseo. Evaluemos pues estos objetos más accesibles.

El cuerpo y la historia natural del hombre y de la mujer

Hace mucho que los historiadores escudriñaron los textos del doctor Roussel[6], Virey y muchos otros ideólogos cuyos escritos influyeron en la imagen del cuerpo, en la atracción que éste ejerce, y probablemente en la naturaleza de las emociones. A este respecto, varias lógicas actúan simultánea-

mente. La primera es bien conocida: la Naturaleza creó el cuerpo femenino y masculino para perpetuar la especie. Toda su morfología deriva de este fin. Desde esta perspectiva, ambos sexos no sólo difieren en la configuración de sus órganos genitales, sino en toda su constitución física y moral.

Para comprender bien este dimorfismo, es necesario recapitular[7]. Desde hace más de mil años, si nos atenemos a los escritos de Galeno, se había impuesto la idea de que los órganos sexuales de la mujer tenían la misma estructura que los del hombre, aunque se situaban en el interior del cuerpo para estar protegidos y garantizar el buen desarrollo de la gestación. Aristóteles pensaba que la mujer no era más que un vaso destinado a recibir la semilla masculina. Por el contrario, según la tradición hipocrática, nada llega a la existencia si no existe el placer. Por tanto, el goce parece ser necesario para concebir; las fricciones de la vagina y del cuello del útero provocan el calentamiento necesario para la emisión de una simiente interna. Se pensaba que en la mujer el ardor aumentaba con menor rapidez que en el hombre, por lo que el placer era menos intenso pero más sostenido, a menos que el goce se produjera en el momento de la eyaculación masculina. Este modelo hipocrático y galénico de las dos semillas reflejaba el orden cósmico. Se pensaba que una fricción imaginaria podía desencadenar el apogeo del placer femenino, el momento de la emisión del líquido seminal. Por eso, las jóvenes púberes se satisfacían con placeres nocturnos y solitarios, y las viudas podían descargar un semen viscoso, por haber estado retenido durante mucho tiempo.

Estas convicciones llevaban a considerar el orgasmo femenino como síntoma de la buena circulación de los humores y de la apertura del útero, accesible entonces a la simiente del hombre. El placer era percibido como resultado de una cocción de igual índole que la que afectaba a los demás fluidos. Por tanto, para lograr concebir parecía necesario calentar el cuerpo hasta que la parte más sutil de la sangre fuera transformada en simiente y después fuera expulsada con un movimiento epileptiforme. Así se establecía, de forma totalmente natural, una relación lógica entre placer y fecundidad, entre frigidez y esterilidad. Se creía que las prostitutas, privadas del calentamiento nacido del deseo y del placer, no corrían el riesgo de quedarse embarazadas.

En consecuencia, era responsabilidad del hombre preparar a la mujer excesivamente lenta, a fin de obtener la emisión simultánea de las semillas. En la pareja, el placer sexual compensaba de antemano el malestar del embarazo y los sufrimientos del parto. Sin esta satisfacción previa, la mujer se ne-

garía, esto es, dejaría de velar por la perpetuación de la especie. El que cada vez se prestara más atención al clítoris no implicaba abandonar la creencia en la homología de los órganos sexuales, en la medida en que el clítoris parecía un equivalente del pene.

A partir del Renacimiento, pero sobre todo durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX, la nueva biología cuestiona todas estas convicciones. Poco a poco, la ciencia médica deja de considerar que el orgasmo femenino es útil para la reproducción. En lo sucesivo, la concepción se percibe como un proceso secreto que no precisa de manifestación alguna de signos externos. Debido a ello, según destaca Thomas Laqueur, el orgasmo femenino se ve desplazado a la periferia de la fisiología humana: se convierte en una simple sensación, intensa pero inútil. Al mismo tiempo, como veremos después, cada vez se cuestiona más la creencia en la homología de estructura y función de los órganos sexuales. Desde entonces, no dejan de destacarse como naturales las diferencias entre sexos. Una serie de contrastes, que afectan al cuerpo y a la mente, a lo físico y lo moral, son descritos de manera más clara que cuando triunfaba la medicina humoral, que oponía el calor y la sequedad del varón al frío y la humedad de la mujer. No hay que olvidar que el paradigma humoral daba carta de naturaleza a la diferencia entre sexos, y que la carne, la piel, la pilosidad, la voz y hasta las características de la inteligencia o el carácter de la mujer se ponían en relación con la naturaleza de los humores. La acentuación de la divergencia se ha relacionado a menudo con la conmoción del orden social y el desarrollo del liberalismo.

Este nuevo modelo engendra simultáneamente una nueva imagen de lo femenino y un miedo inédito a la mujer. Su disfrute, desde el punto de vista de los médicos dedicados a la observación clínica, parece aún más temible por innecesario. Las manifestaciones epilépticas del orgasmo femenino, su proximidad a la histeria, cuya amenaza se acentúa y se transforma, sugieren el riesgo de una liberación de fuerzas telúricas.

A partir de ese momento se redefinen todas las relaciones entre hombres y mujeres. Los partidarios de la sumisión femenina recurren a la biología. Jean-Jacques Rousseau, en el quinto libro de su *Emilio,* había destacado las diferencias «naturales» que distinguen a ambos sexos. El hombre, activo y fuerte, sólo es hombre en ciertos momentos. La mujer es mujer en cada instante de su vida. Todo en ella le recuerda su sexo, por lo que requiere una educación particular. La creencia en que los progresos de la civilización acentúan la diferencia entre el hombre y la mujer afianza sólidamente la se-

paración de los roles. Se considera que esta diferencia debe regir todo el comercio social, especialmente el discurso y el juego amoroso. La mujer descubre el deseo cuando centra sus sentimientos en un individuo. El hombre puede estar dominado por la necesidad de una mujer, que podrá satisfacer una pareja ocasional. Esta diferencia radical en las modalidades del deseo establece un doble rasero en la moral.

Los descubrimientos de la biología[8] apoyan y acentúan progresivamente la revolución de representaciones y normas. Los especialistas no dejan de explorar las diferencias entre la mujer y el hombre en materia de anatomía y fisiología. A comienzos del siglo XIX, se descubre que hay mamíferos que ovulan espontáneamente en periodos de celo recurrentes y regulares. En 1827, Karl Ernst von Baer prueba este proceso en una perra, aunque considera que la relación sexual es necesaria para desencadenarlo. La auténtica revolución se produce años después. Theodor L. W. Bischoff (1843) demuestra que en la perra la ovulación es espontánea e independiente de la monta o de cualquier manifestación de placer. En 1847 Pouchet, en su *Théorie positive de l'ovulation spontanée et de la fécondation des mammifères et de la espèce humaine,* afirma —con razón pero sin pruebas— que la ovulación en la mujer también es independiente del coito y de la fecundación. A partir de ese momento, los ovarios van a definir la esencia de la feminidad y el orgasmo de la mujer parecerá inútil para la procreación. Estos descubrimientos firman la sentencia de muerte de la antigua fisiología del placer y, más aún, de la doctrina de la homología anatómica.

En este contexto, se concede capital importancia a la sangre menstrual. Según Bischoff, la equivalencia entre la regla de la mujer y el celo de las hembras animales constituye una prueba, que dimana del simple sentido común, lo que induce a Michelet a escribir: «El amante que conociera al detalle por la doncella los periodos de su amada podría trazar sus planes mucho mejor. ¿Qué ocurriría si Lisette cometiera la pequeña indiscreción de decirle a uno: Venga, que la señorita está a punto?»[9]. Ciertamente, existen adversarios de esta equiparación. La ginecología de Pouchet tiene implicaciones metafísicas y políticas. Se reviste de un carácter militante, en una época en que se desencadena el anticlericalismo. El descubrimiento de la ovulación y la creencia en su carácter espontáneo conllevan la naturalización radical de la mujer. La ciencia parece triunfar sobre la religión; contribuye a emancipar el cuerpo femenino de la influencia del confesor. Por tanto, el alcance del debate excede la biología.

En cualquier caso, la importancia concedida en lo sucesivo a las «tempestades uterinas», a esas heridas periódicas, es considerable hasta finales de este siglo XIX que Michelet percibe como «el de las enfermedades de la matriz». Tal convicción suscita imperativos culturales. Limita las competencias de la mujer. La somete más férreamente que no mucho antes a azares somáticos. Reduce la unión sexual a un mero acto fisiológico de la misma categoría que la micción o la defecación. En contraposición, estas mismas convicciones liberan el alma de la mujer de un cuerpo mecánico; el influjo de la civilización y de la cultura moral que la define consiste precisamente en vencer el imperativo de la naturaleza.

Falta por dilucidar el calado de tales convicciones científicas en la profundidad social. ¿Cómo constatar la posible hermeticidad o, más bien, cómo medir la desigual permeabilidad según las categorías? La lectura de obras eróticas de divulgación, como el diccionario publicado por Alfred Delveau en 1864[10], muestra la persistencia de antiguas convicciones. Toda la obra se rige por la figura de una unión sexual gobernada por el calor y la excitación del hombre activo y potente que, mediante su rítmica y la abundancia de su simiente, desencadena automáticamente la expulsión de la simiente de la mujer. En su propio beneficio, a ésta le corresponde estimular y provocar este calor mediante la felación, la masturbación o movimientos pélvicos. En esta literatura, compilación de *topoi* de diversas épocas, los roles sexuales están claramente atribuidos pero el eco de las teorías médicas recientes es muy poco perceptible. El *ars erotica* parece perpetuarse ajeno a los descubrimientos de la biología. Cabe decir que la pasividad sin trabas, el control de los signos de emoción femenina impuestos por las observaciones recientes, sin contar con la patologización de las manifestaciones del placer, sólo podían contradecir la intención de excitación masculina que rige la literatura erótica.

Los diccionarios más difundidos, compendios del disparate, recopilan con serias dificultades convicciones científicas de distintas épocas y escuelas diversas. En resumen, encontramos a propósito de la unión sexual esta sedimentación de convicciones, actitudes y comportamientos que fundamenta la complejidad de la historia cultural. Hecha de inercia, desfases y ensamblajes de contrarios, ésta no podría limitarse a la historia de las ciencias. Hasta los médicos, cuya incertidumbre y eclecticismo mostró Jacques Léonard, se ven obligados a ingeniárselas. La tarea del historiador ya no es contentarse con una historia de las ideas sino intentar percibir cómo se combinan estas creencias y convicciones, a menudo intermitentes, que en última

instancia determinan las prácticas. Imaginemos a un mismo lector inmerso, simultáneamente, en el diccionario de Delveau y en las obras médicas. ¿Cómo evaluar la influencia de modelos tan distintos sobre los comportamientos amatorios?

Para ayudar a responder a esta pregunta recurriremos con frecuencia en las páginas siguientes al *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* [*Gran diccionario universal del siglo XIX*]. Éste constituye un compendio que permite entrever qué saber era accesible a la mayoría de los lectores cultivados en los albores de la III República. Esta compilación, cuyo objetivo es recapitular los conocimientos adquiridos, presenta un cuadro distinto al que se podría encontrar en las obras de historiadores científicos, pero vuelve a dar mejor respuesta que estos últimos a nuestra pregunta.

Según afirma el autor del artículo «Sexo», las fuerzas vitales están más desarrolladas en el hombre que en la mujer. El cuerpo, de «forma cuadrada», tiene densidad. Los hombros son más anchos, más duros y más fuertes. Los miembros están mejor musculados. Los sistemas óseo y piloso están más desarrollados que en la mujer. El hombre cuenta con «huesos más compactos y más robustos, piel más rugosa y más mate, carne más firme, tendones más duros, pecho más ancho, respiración fuerte [...], voz más grave, con mayor resonancia, pulso lleno y más lento [...], un cerebro mayor. La columna vertebral y la médula espinal son más voluminosas en el varón que en la mujer»[11]. Por ello, «el sistema nervioso cerebroespinal tiene más actividad y vigor en el hombre», mientras que el sistema simpático domina en la mujer.

Las formas femeninas son redondeadas y airosas[12]. Las caderas y la pelvis son anchas. Sus muslos son fuertes y están más separados que los del hombre, lo que altera la marcha. Por supuesto, las mamas —entonces se hablaba poco de «senos» en las obras de anatomía o fisiología— están mucho más desarrolladas y son más prominentes que el pecho masculino. La piel de la mujer es suave, lisa y blanca; su voz es más suave. El sexo femenino —el sexo por excelencia— muestra una sensibilidad que lo induce a la amistad, lo predispone a las alegrías de la familia y, de manera general, a las «dolencias morales del corazón». En cuanto al hombre, «está hecho para acciones fuertes»[13], según afirma Virey. Su virilidad se debe a la secreción de esperma —más adelante nos referiremos de nuevo a este asunto—.

La lógica de estas dos constituciones hace que hombre y mujer se sientan mutuamente atraídos con una fuerza irresistible. Los amantes, en su busca, tienden a neutralizarse. La búsqueda del «complemento indispensable» pre-

tende restablecer «en su pureza primitiva el tipo alterado de la especie». Así lo entendieron los griegos, y, a este respecto, la referencia a la cultura clásica es omnipresente. Al lado de las formas blandas y carnosas de la Venus «de anchas caderas» están las morfologías «firmes y musculosas del Hércules Farnesio», de robustos brazos. Ambos constituyen «los tipos de las bellezas fecundas de la materia humana»[14].

Está claro que este sistema de representaciones valora la unión y el placer de los sexos, en un momento en que, por otra parte, la biología se dedica a negar que el segundo sea indispensable para la fecundación. La inigualable intensidad de este placer, casi siempre denominado goce o voluptuosidad, constituye el motivo central que estructura el pensamiento de la época sobre lo que denominamos sexualidad. Esta fuerza incomparable es reconocida por todos: médicos, moralistas, clérigos, polígrafos. El propio Malthus la convierte en base de su reflexión. No obstante, a menudo surge una paradoja: el sufrimiento que causa la insatisfacción del instinto sexual dista mucho de relacionarse con la intensidad del deseo. En este ámbito, la privación provoca dolores menos intensos que los causados por la sed o el hambre.

Abundan las metáforas —el rayo, el relámpago, el clarín...— para aludir a la intensidad del goce. Esta «alucinación de una voluptuosidad inefable»[15], que deja «el alma anhelante», precede al declinar de la llama y después a la desilusión. El animal queda triste tras el coito. El vocabulario concede un amplio espacio a la ebriedad, el éxtasis, la ceguera de los sentidos y la muerte, que acecha tras el placer extremo. Sobre todo, la mujer se codea con ella en el exceso de un goce que ha pasado a considerarse inútil. Los médicos denuncian el peligro. Éste constituye un tema literario recurrente, que se encuentra, por ejemplo, en la obra de Barbey d'Aurevilly *(Le Rideau cramoisi)* y de los hermanos Goncourt *(Germinia Lacerteux).*

El instinto, que somete al cuerpo, se manifiesta por una necesidad periódica, por una «crisis de acercamiento» cuya intensidad y periodicidad difieren según el clima, la estación y la posición social del individuo. La forma y actividad de los órganos genitales varían además según el temperamento; esta convicción persiste aproximadamente hasta 1880, al menos en Francia. Las mujeres nerviosas son las más propensas a caer en el exceso. Incluso llegan a «ser presas de ataques sucesivos de histeria tras un coito muy voluptuoso»[16]. El peligro aumenta porque los progresos de la civilización favorecen que se extienda este tipo de complexión. Los individuos sanguíneos «gozan también de una gran energía en los órganos genitales», pero en ellos

esta acción, «más sostenida y más regular», no conlleva los mismos riesgos. Paradójicamente, los atletas «tienen los órganos genitales proporcionalmente más pequeños que el resto del cuerpo» y sus funciones son menos activas, observación que concuerda con la lógica de esas «distracciones racionales» que apuestan por el deporte para calmar las pulsiones sexuales.

Se asegura que existe un temperamento propiamente genital. Los individuos que lo poseen se caracterizan por la frecuencia y vivacidad de sus apetitos venéreos, por la coloración intensa de la piel, los ojos y el cabello, por una «transpiración con olor específico y particularmente intenso». Las mujeres con ese temperamento están predispuestas a la ninfomanía y los hombres, a la satiriasis.

El colmo son los idiotas, que suelen estar dotados de órganos genitales muy desarrollados. Muestran una irresistible propensión a la lubricidad. En el extremo contrario se encuentran los individuos de temperamento frío. Se caracterizan por la pequeñez y flaccidez de su pene, por la escasez de erecciones, y en general por la indiferencia que sienten hacia el coito.

Dicho esto, el temperamento no lo es todo. El hábito también tiene su importancia. La continencia supone el marchitamiento y la atrofia de los genitales, mientras que la masturbación, como veremos, acentúa la frecuencia de los deseos y conlleva un «volumen considerable del pene, los testículos o el clítoris». También influye el clima: los individuos que viven en regiones meridionales son ardientes; las poblaciones del Norte, indiferentes y frías; una temperatura más alta favorece la actividad de los órganos sexuales. Pese a esto, la primavera es la estación más favorable para la unión carnal.

Queda el género de vida, esencial en este ámbito. Cabanis insistió hasta la saciedad en la concurrencia que se establece entre la mano y el cerebro, entre el trabajo del cuerpo y la actividad de la mente. En el terreno que nos ocupa, la lógica es algo distinta: la tensión cerebral, así como los trabajos manuales que exigen gran fuerza y por tanto un intenso gasto muscular, disminuyen la actividad de las funciones reproductoras. Por ello, los hombres de letras y los sabios son a menudo víctimas de una «impotencia precoz»[17]. El genio, incluso el simple talento literario, es célibe. Los hombres más inteligentes están sometidos a un penoso dilema: «libros o niños». Por el contrario, los ociosos, aquellos de mente inactiva, como los idiotas y los cretinos, están sujetos a «deseos desenfrenados».

Insisto en que este conjunto de creencias, e incluso de convicciones científicas, se encuentra condensado en las enciclopedias y las obras de divulga-

ción, lo que amplía su difusión. Todas estas consideraciones se acompañan a menudo de reflexiones sobre los mecanismos del placer y los resortes del deseo. A este respecto, se asegura que el tacto y el olfato desempeñan una función determinante en la estimulación. El simple roce de la mano con las caderas, el hombro, los senos o los muslos de la mujer basta para hacer que el hombre experimente «sensaciones» que se concentran en sus zonas sexuales. La aplicación de calor suave en los riñones y la flagelación facilitan la erección. Con varas, correas de cuero, cordeles, ortigas, «un cepillo basto con el que se golpea de lleno»[18], se curan la impotencia y la frigidez. Lo saben bien los disolutos y libertinos de cualquier edad y país. «La sensibilidad de las mucosas genitales se exalta tanto en el momento de la erección que estas partes sienten el roce más ligero mucho mejor que los más delicados órganos especializados del sentido del tacto»[19].

El olfato y el gusto también ejercen una acción directa sobre los órganos genitales. Cabanis lo destacó. «El olor que exhalan los genitales, y particularmente el esmegma de la vulva y del glande, incita a algunos individuos a la lubricidad», se lee incluso en el austero *Gran diccionario universal del siglo XIX* de Pierre Larousse. Los labios se vuelven turgentes y se colorean cuando aumenta el deseo; y los besos apasionados provocan la erección. El oído parece ser poco activo en comparación con estos tres sentidos. En la compilación de textos médicos que constituyen nuestro corpus, como mucho se señala el efecto de una conversación libidinosa o la voz de la pareja. Sin embargo, sabida es la importancia que la policía de costumbres presta a cualquier manifestación auditiva del placer si ésta rebasa la esfera de lo privado para invadir a vecinos y transeúntes.

Por supuesto, tanto médicos como moralistas hacen hincapié en los efectos inmediatos que ejercen sobre los genitales las imágenes voluptuosas y el espectáculo de la danza o el teatro, lo que lleva a vigilar a las jóvenes púberes y a prohibirles estos placeres visuales. Por último, el escritor del *Gran diccionario universal* afirma: «Es raro que la visión de estos mismos órganos [genitales] en un estado particular que denote la necesidad de relaciones sexuales [...] no consiga su objetivo».

Todos estos autores están convencidos de los terribles riesgos del exceso. Siempre nos quedaremos cortos destacando esta obsesión, que se acrecienta con la amenaza de la histeria y la progresiva desaparición de la creencia en la necesidad del placer. Se impone hacer un esfuerzo para adoptar una óptica comprensiva.

En aquellos tiempos se pensaba que el abuso de excitación, además del priapismo, la satiriasis, la histeria y cualquier forma de «neurosis genital» pueden conducir a la locura. Cabanis afirmaba que ésta asienta a veces en los órganos de la reproducción. Los vapores acechan a la mujer, la clorosis a la jovencita. La fatiga sexual deja huellas en el cuerpo. «Abate las mejillas o las hunde, apaga la mirada o la tiñe de sangre, deforma el labio o lo tuerce, achata la nariz o la inflama [...] después el cuerpo entero cae de fatiga o se agita y salta, febril y exasperado; el cerebro baila en la cabeza y la sangre se pudre en las venas»[20]. No hay bestia más depravada y odiosa que el individuo que se entrega a la lujuria. Fue el exceso lo que provocó la caída del Imperio Romano y lo que ha hecho que «degeneren» las razas afeminadas de Oriente.

El desenfreno se constituye así en tipo que se añade a todos estos constructos, durante la primera mitad del siglo XIX, al hilo de la publicación de obras de literatura panorámica y de fisiologías. La naturalización del vicio conduce a la animalización.

Una segunda lógica rige esta fenomenología: la del ahorro de esperma. Según una antigua creencia, relacionada con la medicina humoral y que los descubrimientos médicos más recientes no destierran realmente antes del último tercio del siglo, en los testículos se produce un sutil intercambio que implica a los «vasos absorbentes». Estos últimos hacen refluir hacia la sangre una parte del esperma así abonado y trabajado. Irriga las diversas partes del cuerpo y estimula todas las funciones fisiológicas. Por ello, cualquier derroche de esperma debilita, e incluso suprime, este «mecanismo de retorno». «La virilidad del hombre», concluye el escritor del *Gran diccionario universal del siglo XIX*, «depende de la secreción de esperma; y con cuanta más abundancia se derrame éste, más se debilitan las facultades viriles [...] nadie ignora la postración que sucede a la cópula»[21]. Además, «cada nuevo placer» —esta vez tanto en el hombre como en la mujer— «es una nueva sangría del sistema nervioso y la extenuación no es menor que la que se produce tras una gran hemorragia». En el hombre, la eyaculación parece comparable, por sus síntomas y efectos, a una convulsión, incluso a una crisis de epilepsia.

Dado el caso, se comprende la necesidad de la moderación masculina, precisamente porque es evidente que la capacidad de goce de la mujer es muy superior a la de su pareja. Por tanto, ella lo agotaría si él no supiera dominar sus arrebatos. Durante la noche de bodas y las semanas siguientes, el recién casado debe resistirse a la pérdida excesiva y evitar a su esposa place-

res violentos, repetidos con demasiada frecuencia. Tiene que moderarla, para no concitar las fuerzas telúricas que amenazan con devastarla si se abandonara a la satisfacción total de sus deseos. A este respecto, las mujeres menopáusicas, y más aún las mujeres estériles, a las que no frena el miedo a la concepción, son presentadas en los tratados médicos como parejas particularmente temibles. El libertino y el onanista constituyen figuras en las que hace estragos el descontrol en el ahorro de esperma. Cabe añadir que, bajo una perspectiva agustiniana, la creación del hábito conduce a la tragedia, pues la imaginación exagera mucho el recuerdo de goces pasados.

El joven, futuro esposo y padre, debe preocuparse de preservar su capacidad de reproducción. Es preciso que evite los terribles daños de la prodigalidad y la disipación del esperma que comprometerían el propio equilibrio de ese hogar con el que sueña. El ahorro de esperma garantiza la felicidad futura. En cuanto a la joven, aparte de la necesidad moral de conservar la virginidad, debe ser informada de los riesgos que implica la impregnación espermática.

Hasta finales del siglo muchos seguían convencidos, cualquiera que fuera el motivo de discusión, de que la mujer queda impregnada del esperma de su primera pareja. Por eso, los niños concebidos con otros hombres se parecerán al primer amante. El catedrático Alfred Fournier cita a este respecto el caso de una mujer que trajo al mundo niños negros porque la desvirgó un individuo de color[22]. Philippe Hamon[23] ha demostrado el eco de esta creencia persistente en la literatura novelesca. Se encuentra en las obras de Germaine de Staël, Goethe, Mérimée, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, Catulle Mendès y sobre todo de Zola *(Magdalena Férat)*. Se creía que esta impregnación, atenuada, puede manifestarse por simples marcas en la piel del niño. De forma más general, el vientre de la mujer, una auténtica placa fotográfica, conserva, desarrolla o duplica lo que el hombre que la penetra imprime en su movimiento, a imagen del sol, que puede marcar los cuerpos.

Las figuras del desenfreno: la masturbación y las pérdidas seminales

Las anotaciones precedentes contribuyen a explicar la obsesión que inspira el vicio solitario desde principios del siglo XVIII. Michel Foucault asocia, de forma un tanto abusiva, la masturbación con otras cuestiones cuya confluencia forma la marea discursiva que poco a poco constituye la sexualidad. A decir verdad, la denuncia del placer solitario precede en cerca de un siglo al abundante discurso dedicado a los otros objetos designados por el fi-

lósofo[24]. *Onania or Heinous Crime of Self Pollution*, obra anónima, aparece en 1707 o 1708. Añadamos que la lucha contra el vicio de Onán no deriva sólo del necesario ahorro de esperma. Si no, ¿por qué se iban a denunciar con el mismo ahínco las prácticas masturbatorias de los prepúberes de ambos sexos? Volvamos a los elementos del debate. Desde hacía siglos, la pastoral tridentina combatía la molicie, es decir, el deleitarse con la propia carne, a la que se abandonaba el individuo, con el cortejo de representaciones y modos de estimulación inducidos por la imaginación. Gradualmente, el coito interrumpido y la polución voluntaria se convirtieron en los primeros pecados que se debían confesar. Los teólogos pensaban que el mal no residía tanto en el propio acto como en el pensamiento vicioso, la «delectación morosa», la complacencia con la carne, en la coincidencia entre las representaciones mentales y los movimientos del cuerpo que conducen al orgasmo. Dicho esto, la cruzada contra la polución prevaleció cada vez más sobre la que apuntaba a la *delectatio;* los teólogos asociaban el vicio de la molicie con la sodomía y el bestialismo en una condena global de las prácticas *contra natura.* En cuanto a la literatura médica clásica, era poco elocuente respecto a este tema.

En 1760, la obra del médico suizo Samuel Auguste Tissot acentúa el oprobio y recompone la diatriba: el vicio solitario pasa a ser objeto de una obsesión fóbica y en lo sucesivo se diferenciará claramente del coito interrumpido. La medicina inventa su propio pecado y establece la lista de sanciones que lo castigan. Al respecto, se entrega a una auténtica predicación que pretende, simultáneamente, denunciar el riesgo y horrorizar.

En la lógica del ahorro de esperma a la que hemos aludido, la masturbación parece más peligrosa que el coito, aunque *a priori* ambas ocasiones de eyaculación sean fisiológicamente equivalentes. En el caso de la práctica onanista, la emisión no es provocada por la naturaleza, sino por la imaginación. Por ello, la pérdida es injustificable. Atenta contra el ahorro de humores. Fatiga el cerebro. La masturbación desajusta el ahorro de energía nerviosa. La repetición frecuente de acciones convulsivas provocada por una actividad mental que no conoce límites engendra el peor de los peligros. En 1818, A. P. Buchan señala que la principal amenaza resulta de la ausencia de objeto. La imaginación, intensamente incitada, debe realizar un esfuerzo que conduce a un placer decepcionante, al que la sociedad no puede poner freno. El goce es aquí hijo de la quimera, de la ilusión. Pertenece al orden del artificio. Se asemeja a una máquina sin dirección que desintegra la mente

y el cuerpo. La búsqueda encarnizada del placer se desarrolla sin que haya pareja que pueda moderarla. Se realiza en privado, sin ruido, en el más profundo de los secretos. El sexo, en esta circunstancia, se desocializa. A su manera, el vicio solitario se asemeja a la lectura de una novela.

Leer novelas también puede causar perturbaciones somáticas, como se ha destacado en lo que respecta a los lectores de *La nouvelle Héloïse*. El hecho de que *El onanismo* de Tissot se presente en gran medida en forma epistolar, y el que la obra se estructure a semejanza de una novela erótica, coincide con el discurso que incrimina al lector, implícitamente sospechoso de masturbación. En última instancia, ésta es una enfermedad de la civilización, resultado de un alma inflamada por un mundo donde triunfa el artificio. Este ataque al ahorro de energía nerviosa explica las pérdidas de memoria, y a veces las parálisis o las convulsiones. En resumen, el discurso contra el vicio solitario entra en el proceso de la imaginación, la civilización y la literatura.

La lectura de tratados sobre la masturbación y el vicio solitario permite discernir otros elementos de la diatriba, aunque menores. En lugar de constituir una necesidad episódica, como la que incita a copular, el vicio solitario se convierte pronto en un hábito; su frecuencia aumenta de forma progresiva. Los órganos genitales se secan, dejan de funcionar correctamente. Aparecen pérdidas seminales debidas a la relajación de los genitales, que dejan escapar la preciosa simiente. Se afirma —indudablemente sin demasiadas pruebas— que el onanista actúa generalmente de pie o sentado[25]. Se cansa más que el amante que se echa sobre su pareja. Durante la masturbación no se produce ningún intercambio de fluidos, a diferencia de lo que ocurre en el acto sexual, y no hay que olvidar que ese intercambio se sigue considerando durante mucho tiempo nutricio y fortificante. Quien se entrega al vicio solitario desconoce la alegría, la exaltación, el delirio reparador que viven los amantes. En resumen, con la masturbación siempre llega pronto el «horror de la lamentación». En virtud de los vínculos que unen el alma y el cuerpo, éstos envenenan —en el sentido más literal de la palabra— a quien se entrega al onanismo.

Tras haber definido así el «delito» —Tissot ya no emplea el término «pecado»— contra la naturaleza y la colectividad, los médicos elaboran, siguiendo una lógica implacable, la lista de perjuicios del vicio solitario. Para empezar, la pérdida de esperma produce trastornos de la nutrición. Quien se masturba devora pero no asimila. Se pudre. Está afectado por diarreas, y de ahí su delgadez. A ello le sigue la alteración de la respiración. El infeliz

onanista se queda ronco. Tose. Se ahoga. Más grave se revela la degradación del sistema nervioso, sacudido por repetidas convulsiones. En ciertos casos, se desboca, con lo que llegan la locura y la epilepsia. En otras ocasiones, se abate; surgen entonces el estupor y la imbecilidad. Por supuesto, todo ello se asocia a un debilitamiento prodigioso de los órganos genitales. En el siglo XIX, el cuadro no cesa de ampliarse y ramificarse. Obviamente, la convicción del derrame de esperma en la sangre se atenúa con el declive de la medicina humoral. Pero la creencia en la naturaleza inflamatoria de las enfermedades, en la metamorfosis mórbida, en la existencia de simpatías entre los órganos se atiene a las lógicas anteriores. Sobre todo, en lo sucesivo se hará hincapié en el recalentamiento de la imaginación, la tristeza, el agotamiento debido a la frecuencia de las pérdidas seminales. En resumen, se mantiene el cuadro dramático de la degradación del onanista.

Los rasgos que configuran su descripción —delgadez extrema, tez pálida, cenicienta o amarillenta, ojeras, presencia de granos— rozan lo teratológico, como será el caso, a partir de la década de 1880, de quien sufre sífilis congénita. Desde entonces, el desgraciado que se entrega al vicio solitario siente que se mete poco a poco en la piel de un monstruo y tiembla ante la posibilidad de que se le reconozca como tal. El museo de cera del doctor Bertrand, con sede en París y después en Marsella, expone ante los visitantes el retrato de un joven que fue llevado a la agonía por la masturbación y el de una joven amenazada por la misma suerte, pero que «felizmente se corrigió con el matrimonio»[26]. Uno de los grabados que ilustran la obra del doctor Rozier[27] presenta a una «persona joven a la que se ha tenido que atar». Se certifica que la visita al museo de Bertrand es de gran eficacia y que ha disuadido a varios onanistas.

Mucho se ha hablado sobre las tácticas de evitación —manos sobre la mesa en el colegio o sobre las sábanas en el dormitorio— o de contención —corsés antimasturbatorios, ataduras de todo tipo—. No nos detendremos en estas formas de tratamiento corporal que se relacionan con la ortopedia correctiva de la época. Añadamos que los médicos propugnan, de ser necesario, una amplia gama de remedios: duchas, compresión de la región del periné, ligadura, cauterización, electrización del pene, sonda en la uretra, administración de belladona o incluso de bromuro. Por otra parte, educadores e higienistas aconsejan la iluminación e inspección de los dormitorios, así como la práctica de la gimnasia. Solicitan a los padres que ejerzan un control estricto de los cuerpos, que observen lo que ocurre de noche en

la habitación de los jóvenes, que revisen los objetos personales y vigilen la correspondencia.

Falta por plantear la cuestión de la frecuencia de las prácticas, que sigue siendo opaca. No obstante, la serie de casos médicos presentados indica la intensidad de la angustia. Ésta no sólo atenaza a quienes se masturban, sino que también pesa sobre las víctimas de pérdidas seminales involuntarias y nocturnas. Se considera que sobre estos infelices se ciernen los mismos desastres que sobre quienes se entregan al vicio solitario. Así, Amiel, abrumado por su incapacidad de frenar sus poluciones, se ve obligado a dormir en un sillón, tras aplicarse compresas de vinagre.

Sería un error creer que las invectivas de médicos y teólogos sólo se referían a la práctica del vicio solitario. La misma lógica lleva a unos y a otros a emprenderla con los «fraudes conyugales» a la naturaleza y la masturbación recíproca a la que se entregan los esposos. De este modo, la denuncia del onanismo acude en auxilio de la lucha contra el control de la natalidad y la erotización de las parejas —coito interrumpido, masturbación, felación, sodomía—. El doctor Bergeret, que ejercía en la pequeña ciudad de Arbois, se convirtió en apóstol de la cruzada contra la plaga. Leyendo su libro, titulado *Des fraudes dans l'accomplissement des fonctions génératrices* (1868), parece que la mayoría de las enfermedades de sus pacientes se deben a los vergonzosos refinamientos del desenfreno —«temibles hemorragias», tumores, «hiperestesia uterina», esterilidad, sin olvidar lo esencial: las alteraciones del sistema nervioso debidas a un exceso de placeres, temerariamente reiterativos—. En el varón, al que «el coito fraudulento vuelve particularmente triste, los abyectos servicios que precipitan los movimientos del corazón y lanzan violentamente la sangre hacia el cerebro pueden provocar ataques de apoplejía»[28], sin contar con que además atacan al pulmón y los órganos de la digestión. Sin embargo, según afirma el médico de Arbois, en su clientela de provincias el «coito bucal dista de ser infrecuente». En cuanto a la penetración anal, se observa «hasta entre los campesinos». «La mayoría de las mujeres que he visto perderse en el adulterio», afirma el doctor Bergeret, «tenían maridos que gustaban de este tipo de prácticas». Todo ello, concluye Bergeret, conduce a «nuestra sociedad al abismo». Denuncia los fraudes aprendidos en el colegio. La lectura del libro revela el espanto de un hombre al constatar la frecuencia e intensidad del placer femenino. Su obra contiene 118 casos de mujeres «víctimas del espasmo venéreo», lo que contradice un estereotipo muy arraigado. La receta del doctor para todas estas pacientes es la misma: un embarazo.

En principio, la lectura de la obra de Bergeret podría provocar la sonrisa, o al menos inducir a pensar que se trata de un médico marginal y, sin duda, un exagerado. Ahora bien, la obra se tradujo a muchas lenguas. Émile Zola se la tomó muy en serio. El libro constituye una de las principales fuentes de su *Évangile: Fécondité [Los cuatro evangelios: fecundidad]* (1899). Esta novela densa, exaltada, se rige por una lógica natalista. Salvo la heroína principal, Mariana, madre de doce hijos, todas las mujeres mencionadas en la obra caen en la tragedia por haber intentado evitar la maternidad, por haberse prestado a «fraudes conyugales», es decir, a placeres excesivos pero incompletos, o por haberse sometido a una ovariectomía.

Todo lo anterior lleva a predicar una moral sexual conforme al justo término medio, regida por la intención reproductora y la moderación: contención del joven soltero que ahorra su esperma, contención de la joven púber que conserva su virginidad, jóvenes casados retozando modosamente para evitar caer en el exceso y en el riesgo de la histeria, sexualidad prudente pero desarrollada de los esposos cuyo deseo de procreación aviva el placer. Para Zola, el goce más intenso es el que fulmina al hombre viril y a la mujer con formas desarrolladas cuando les vence el deseo de un hijo, en armonía con la fecundidad de la naturaleza circundante.

Esta moderación, interrumpida por el éxtasis simultáneo de los esposos en fechas periódicas, hunde de hecho sus raíces en un pasado lejano. Se relaciona con el prolongado éxito del viejo tratado de Nicolas Venette, que fue reeditado sin cesar. Esta obra, que data de 1687, informa a su lector sobre la morfología de los órganos genitales y los signos de la virginidad. Indica afrodisíacos. Prescribe remedios contra la impotencia y la esterilidad. Proporciona recetas de calipedia[29], el arte de procrear hijos hermosos y de tener varones o hembras a voluntad. Constituye un auténtico tratado de la concepción, el embarazo y el parto. Hasta finales de siglo, aparecen toda clase de manuales y «biblias de los jóvenes esposos», que repiten los mismos consejos: que los hombres abandonen o espacien los placeres venéreos pasados los cincuenta, que las mujeres renuncien a ellos tras la menopausia, que el esposo copule preferiblemente por la mañana, que proporcione placer a su mujer y que la tome de rodillas si desea que conciba. No obstante, se sigue considerando que la posición denominada «del misionero» es la más voluptuosa, puesto que es la que pone en contacto más superficie entre los cuerpos que se entrelazan.

Se habrá observado hasta qué punto el naturalismo, producto de la Ilustración, lleva a predicar comportamientos que al final coinciden, en forma

laica, con la larga historia de la teología moral, estudiada con tanta precisión. La intensidad del placer, destacada por los médicos, seguramente no sería la misma si no recordara la convicción agustiniana de la fuerza de la sensualidad, siempre amenazante en el interior del corazón humano más aguerrido. La larga historia de la teología moral y los meandros de la casuística no habían hecho más que modular hasta el infinito esta concepción del hombre. La influencia de Alfonso María de Ligorio que, a título de ejemplo, modera el rigorismo inicial del párroco de Ars, sigue siendo pese a todo un proceso histórico de primer plano en lo que nos concierne. Contribuyó a suavizar un poco la actitud de los clérigos del siglo XIX, pero sin cuestionar su hostilidad respecto al «onanismo conyugal» y a cualquier práctica anticonceptiva.

Erotismo y «lubricidad»

Frente a este panorama, cuya lógica nos hemos esforzado en mostrar, existe otro sistema imaginario que actúa sobre los resortes del deseo. Me refiero a todo lo concerniente al erotismo y a la pornografía, a todo lo que compete a lo que se tildaba entonces de «desenfreno» y «lubricidad». Los hombres de esta época, al menos los que pertenecían a la burguesía, estaban desgarrados entre «postulados angélicos y proezas de burdel»[30]. Ahora debemos exponer esta segunda vertiente de la sensualidad.

Ante todo, intentemos definir lo que podía representar entonces el erotismo y la obscenidad antes de trazar los límites de su extensión social. Teniendo en cuenta la pobreza relativa de tentaciones visuales en este ámbito durante la primera mitad del siglo XIX —poco teatro pornográfico, sólo alguna publicidad de mujeres públicas[31], algunas pobres representaciones de burdel a las que tendremos que referirnos nuevamente—, conviene considerar sobre todo el libro, asociado al grabado. Para ello, es necesario volver brevemente al siglo XVIII, inventor en este campo de los modelos eróticos y pornográficos que inspiraron a los autores de los decenios siguientes.

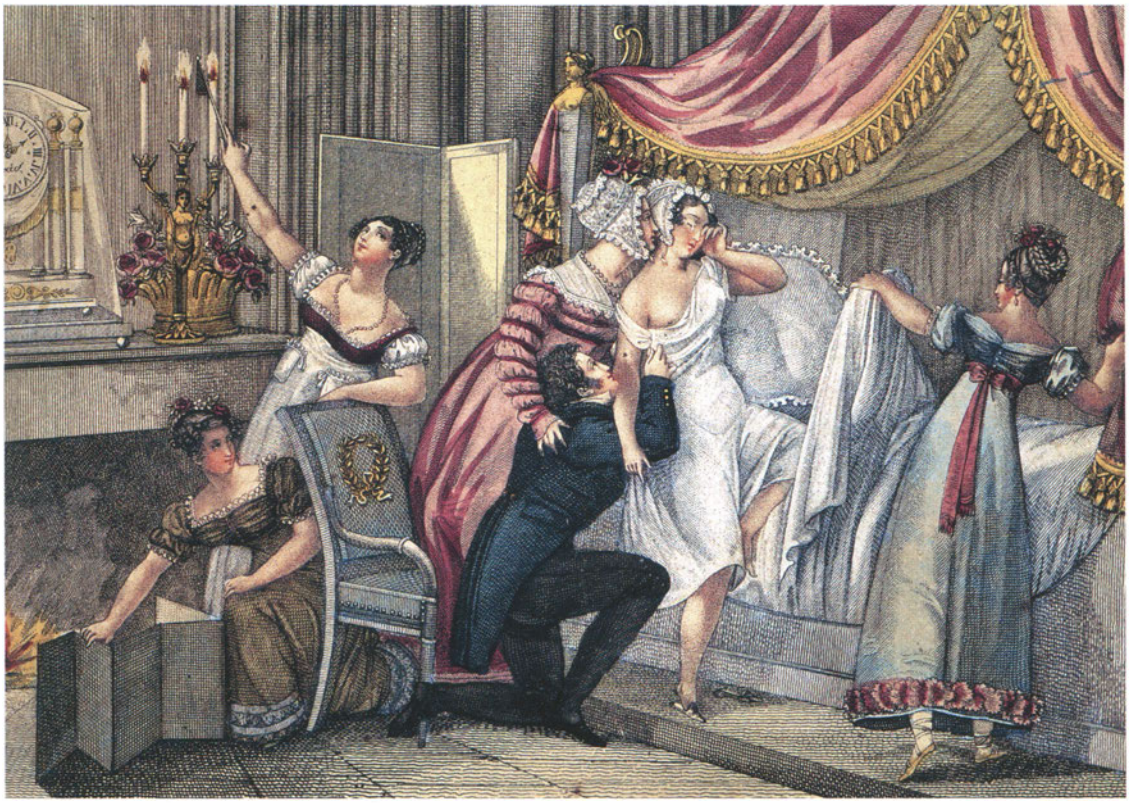
Está plenamente justificado traer a colación este asunto en una historia del cuerpo si pensamos en los efectos fisiológicos producidos por este tipo de lecturas. Éstas participan plenamente de la cultura somática. «El acervo de imágenes de la pornografía, que implica [entonces] el voyeurismo del goce mecanicista, se basa en el cuerpo, en sus posturas y acoplamientos, así como en una crudeza de vocabulario que esquiva los tabúes lingüísticos»[32]. «En la novela pornográfica», declara Jean-Marie Goulemot, «todo es cuerpo, has-

ta el exceso»[33]. Al lector se le asigna la posición de mirón fascinado. La escenificación del goce mediante gestos y sonidos hace que nazca en él, físicamente, el deseo irrefrenable, y produce una «turbación estrictamente corporal», más intensa que la que podría suscitar la lectura de una escena de asesinato o terror. En este caso, se opera una intensa confusión entre ficción y realidad. La escena pornográfica no es propiedad del autor que la pone por escrito. Cualquier lector puede apropiarse de ella. La situación fisiológica inducida está lista para circular por el escrito. Por ello, en este caso la lectura es tan transgresora o más que la escritura y esto, como destaca Jean-Marie Goulemot, revoluciona la jerarquía entre el acto de escribir y el de leer.

Sin embargo, el imaginario del sexo, del goce, de lo prohibido y por tanto de lo obsceno, no escapa a la historia. Oscila según suban o bajen los umbrales de tolerancia colectiva y según la percepción moral, tanto de los consumidores de lo obsceno como de quienes lo condenan. No se podría analizar independientemente del laberinto de discursos sobre el sexo; y lo que pretendemos es precisamente esta confrontación, después de trazar un fondo. La aparición del relato obsceno en el siglo XVIII corre pareja a la ascensión del alma sensible, la constitución de lo íntimo y lo privado, el aumento de discursos sobre el onanismo, los vapores, las enfermedades de las mujeres y sus «furores uterinos»[34], así como el refuerzo de la primacía de lo visual. Jean-Marie Goulemot considera que, «prestando a los cuerpos disponibilidad y posibilidades infinitas de actividad, [la pornografía literaria del siglo XVIII] participa a su manera en una ideología del progreso, en la creencia en la perfectibilidad indefinida del ser humano»[35]. Pero al mismo tiempo lo obsceno contradice la mística de la utilidad; «el goce no es aquí un suplemento agradable» sino lo único. A todas luces, la pornografía no pertenece al mundo responsable y virtuoso de la burguesía, sino al de la aristocracia del derroche y del exceso. Compete primero a lo lúdico. Contradice radicalmente las exhortaciones de la economía del esperma, su contemporánea. Prospera cuando los límites de lo lícito se estrechan, cuando se reduce la expresión pública de la sexualidad, ya se trate de gestos, miradas o palabras. En este campo de la historia cultural, se producen simultáneamente procesos contradictorios, lo que descalifica cualquier simplificación.

La escenificación textual de la obscenidad presenta una fiesta del yo. Lleva al individuo fuera de sí. El exceso de sensaciones voluptuosas libera de la identidad social y «abre al gran mundo de la naturaleza». Desde ese momento, la eyaculación no es más que la variedad sexual del movimiento general de

El encuentro de los cuerpos



1. Escuela francesa, *La Noche de bodas,* 1820, París, museo Carnavalet.

Las formas graciosas de la joven esposa, la promesa erótica del seno desnudo, la emoción atenta y respetuosa del marido, la solicitud de la madre, el cuidado con el que las sirvientas o acompañantes regulan la temperatura, tamizan la luminosidad del espacio íntimo y velan por el confort mullido del lecho, exaltan la inmanencia del encuentro sensual y sugieren su carácter sagrado.





2-3. Samuel Auguste André David Tissot, *El Onanismo; o Disertación física sobre las enfermedades producidas por la masturbación,* París, 1836.

A mediados del siglo XVIII, el doctor Tissot describía y denunciaba las horribles consecuencias de la masturbación, inaugurando así una fobia que culminó, pese a algunas críticas, durante la primera mitad del siguiente siglo. Las ilustraciones de una edición de su libro, fechado en 1836, ponen de manifiesto el marchitamiento del cuerpo de la masturbadora en el momento de la pubertad. En menos de un año, el vicio solitario reseca el cuerpo, bloquea el florecimiento que la muchacha experimenta normalmente en esa edad y la conduce al borde de la tumba.





4-5. Samuel Auguste André David Tissot, *El Onanismo; o Disertación física sobre las enfermedades producidas por la masturbación,* París, 1836.

Lo mismo le ocurre al joven y bello onanista que pierde su salud en pocos meses. Se asegura que la lectura de la obra de Tissot o la visita a ciertos museos, como el del doctor Bertrand, que exponía el triste destino de los masturbadores, disuadieron a quienes hasta entonces se entregaban al vicio solitario, preservándoles de una suerte funesta.

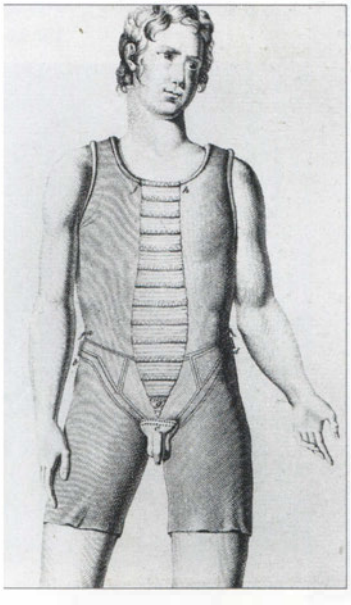




6-7. *El Compañero Secreto,* Londres, 1845.

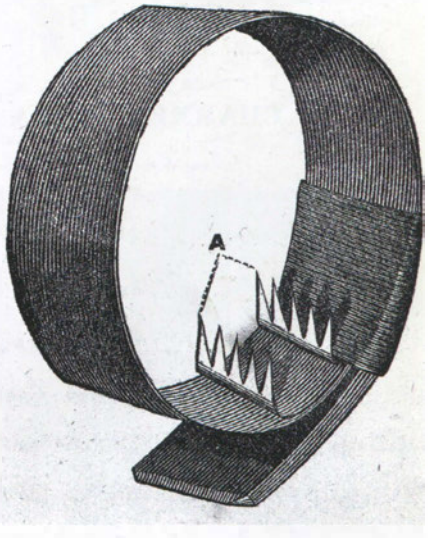
La denuncia de la plaga concierne a todo Occidente; aquí, una obra inglesa ilustra con precisión los estragos producidos por el vicio en el interior de las élites. La debilidad progresiva que estorba el paso, curva el cuerpo y dobla las piernas, antes de impedir toda locomoción, descubre a plena luz el «compañero secreto» de quien se entrega a la perversión solitaria.





8-9. Escuela francesa, *Corsé contra el onanismo*, extraído de las *Consideraciones sobre la confección de corsés y cinturones*, de Jalade-Lafond, 1818, París, Biblioteca de la Facultad de medicina.

El ortopedista Jalade-Lafond se hizo especialista en corsés destinados a impedir a los chicos y a las chicas acceder, concretamente durante la noche, a los órganos genitales y a las zonas erógenas, en los que el cosquilleo bastaba para desencadenar el orgasmo, agotando a los unos por la pérdida de esperma y a las otras por la fatiga nerviosa. Dicho esto, la mayor parte de los clínicos preocupados por el problema subrayaron la insuficiencia parcial de tales corsés, pues los masturbadores más furiosos lograban procurarse placer mediante simples fricciones externas y las masturbadoras mediante hábiles maniobras y el frotamiento de los muslos.



10. John Laws Milton, *Sobre la patología y el tratamiento de las espermatorreas*, Londres, 1887.

Rápidamente, la denuncia de pérdidas seminales involuntarias releva y agrava la angustia. A fin de remediarla, los ortopedistas diseñan aparatos capaces de impedir toda forma de espermatorrea. Este de aquí, fechado en un periodo en el que la denuncia de la plaga ha disminuido sensiblemente (1887), cuenta con el dolor consecutivo a una eventual erección.



11. ***Invocación al amor. Canto filosófico,*** **hacia 1825.**

Por temor al embarazo, el impulso erótico llevaba a numerosas parejas a practicar el «onanismo conyugal» o los «fraudes conyugales», enérgicamente denunciados por los miembros del clero y por los médicos. El doctor Bergeret consideraba que éstas «horribles maniobras» provocaban la mayor parte de los males que sufrían las mujeres casadas, agotadas por los placeres ilimitados procurados por maridos defraudadores.

12. Antoine Wiertz, ***La Lectora de novelas,*** **1836, Bruselas, Museos reales de Bellas-Artes de Bélgica.**

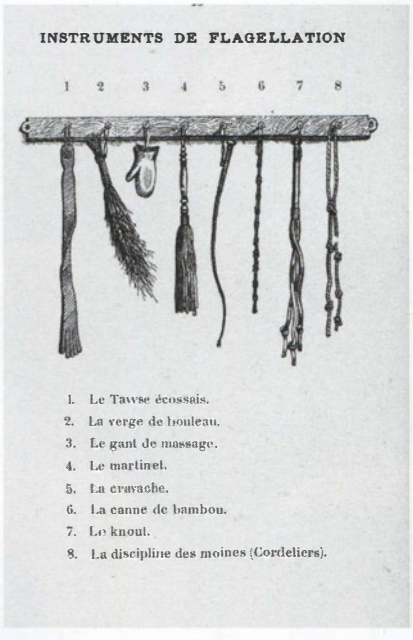
Antoine Wiertz, sugiere explícitamente, en 1836, el vínculo entre la lectura de novelas y el incremento del deseo en las mujeres. Tanto la desnudez regocijada y sensual de la lectora como las sabanas arrugadas, reflejan los fantasmas eróticos que la asaltan, para mayor beneficio, sin duda, del proveedor de libros, cuya mano percibimos discretamente posada en el borde de la cama.



13. *La Filosofía en el gabinete*, col. part.

La mecánica sadiana de los cuerpos ha inspirado una multitud de representaciones figuradas. Esta ilustración de *La Filosofía en el gabinete*, que subraya los placeres procurados por la posición de estar entre-dos y, por lo tanto, de los intercambios de servicios y líquidos corporales que ello implica, pertenece más al imaginario sadiano que a la referencia a los placeres de la orgía romántica.





14. Doctor Fowler, *Instrumentos de flagelación*, col. part.

La flagelación, omnipresente en la literatura erótica de ésta época, no supone sólo un refinamiento del placer. Todos los médicos especialistas en el tratamiento de la impotencia la recomendaban a sus pacientes, en dosis moderada, sin temor a estimular lo que entonces se designaba bajo el término de algofilia (amor por el dolor).



15. Anónimo, *Escena de orgía,* hacia 1840, París, Biblioteca Nacional de Francia.

Las libaciones y la embriaguez, la parcial desnudez de la muchachas invitadas a esta fina actividad, inducidas a exhibir su culo desnudo, parecen corresponderse bastante bien con el ambiente de las orgías en las que participaron Mérimée, Musset, Stendhal o Delacroix. Hágase notar cómo el artista varía las escenas de primicias, de masturbación y de copulación, pero que la felación está ausente de la representación.



16. Jules Joseph Lefebvre, *María Magdalena en la gruta,* 1876, San Petersburgo, Museo del Ermitage.

El mensaje religioso de la penitencia no parece ser más que un pretexto. La carga erótica de este cuerpo resplandeciente, en el que la blancura se recorta sobre una cabellera flamígera, en la soledad de una gruta, en una postura que es ya una promesa de unión carnal, corresponde a los modos de estimulación del deseo masculino característicos de la segunda mitad del siglo XIX, en el que el arte del desnudo proporcionaba una coartada de respetabilidad.



17. Gustave-Henri-Eugène Delhumeau, *Mujer desnuda acostada sobre una tumbona,* siglo XIX, Londres, Gavin Graham Gallery.

La mujer expuesta en su sueño continúa siendo un tema recurrente hasta finales de siglo. Delhumeau presenta aquí un hermoso ejemplo de desnudo académico, una ficción del cuerpo, cuidadosamente depilado tanto en la vulva como en las axilas, y en el que las formas, menos amplias que antaño, se recortan sobre cojines sedosos y una espesa alfombra que acentúa la promesa de voluptuosidad.



18. Gioacchino Paglieli, *La Náyades,* 1881, Nottingham, museos y galerías de Nottingham.

La riqueza de esta obra simbolista no se reduce a la belleza de los cuerpos engastados en una concha nacarada, blanco del asalto de un vuelo de gaviotas. La alianza onírica entre la piel pulposa de la mujer y las formas gráciles de quien podría ser su hija, pero que con su pose y expresión traiciona el despertar de la sensualidad, insinúa los placeres ofrecidos por las diferentes edades de la mujer.

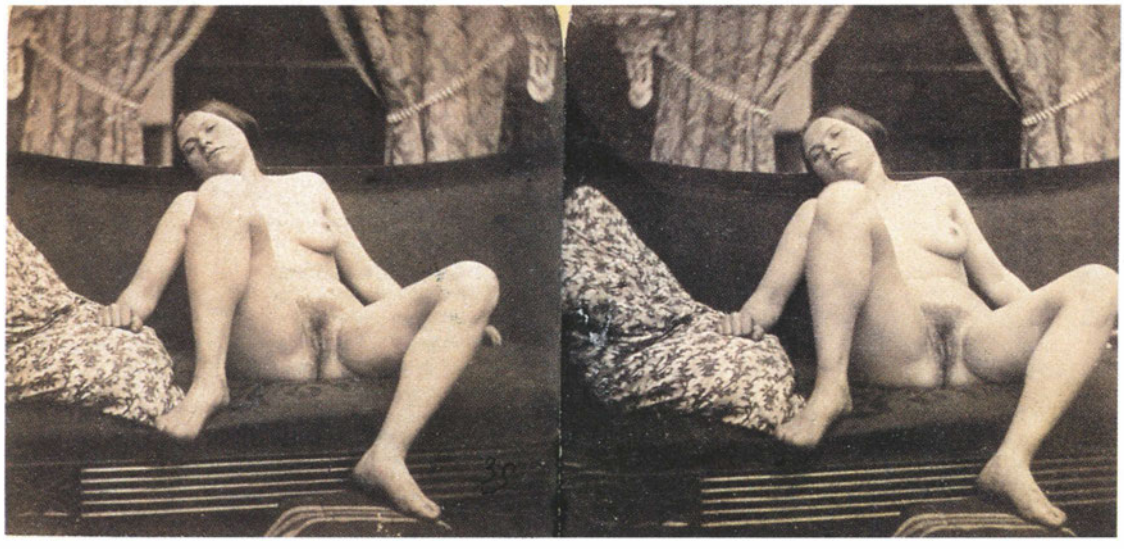


19. Escuela francesa, *Desnudo tumbado,* 1850.

Durante mucho tiempo, la fotografía erótica calcaba la pintura del desnudo académico, como testimonia esta página de álbum. La dulzura de la expresión, la timidez que ofrece, contrastando con el despliegue sensual de la cabellera y la torsión del cuerpo, que deja exhibir la riqueza de los senos, de las nalgas y de los muslos, dejan suponer que se trata de una modelo experimentada.

20. Anónimo, *Mujer exhibiendo su cuerpo,* hacia 1860, París, Biblioteca Nacional de Francia.

Marie-Eulalie Focquet, lavandera de veinte años de edad, posa desnuda, el 5 de septiembre de 1860, en casa del fotógrafo Castaing, lo que le hizo verse acosado por la policía. La fotografía impone aquí, de manera frontal, la realidad descuidada del cuerpo de la mujer que exhibe su sexo.



21. *Pornografía bon enfant de la Belle Époque.*

La fotografía erótica del siglo XIX se complacía con escenas meramente pícaras. Los actores, lejos de ignorar el objetivo, se comportaban como si se supieran en una escena teatral. Parecen dirigir un guiño, no cómplice sino burlón, y como una invitación al espectador, sin duda más divertido que excitado.

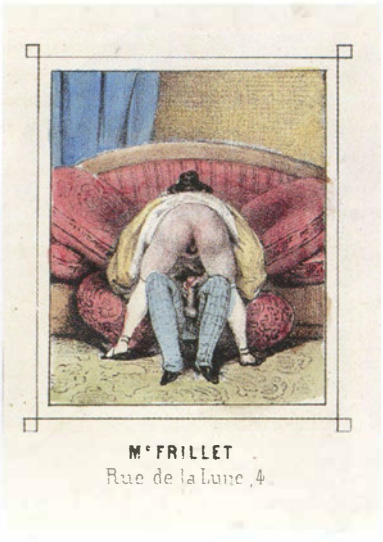


22. *Tarjeta postal erótica de fin de siglo*, Berlín, col. part.

La fotografía capta el instante de la atadura del corsé en un interior burgués de finales del siglo XIX. Esta escena íntima y cotidiana permite la exhibición de los senos, y participa del erotismo alegre que caracteriza a una serie de tarjetas postales destinadas entonces a una gran difusión.







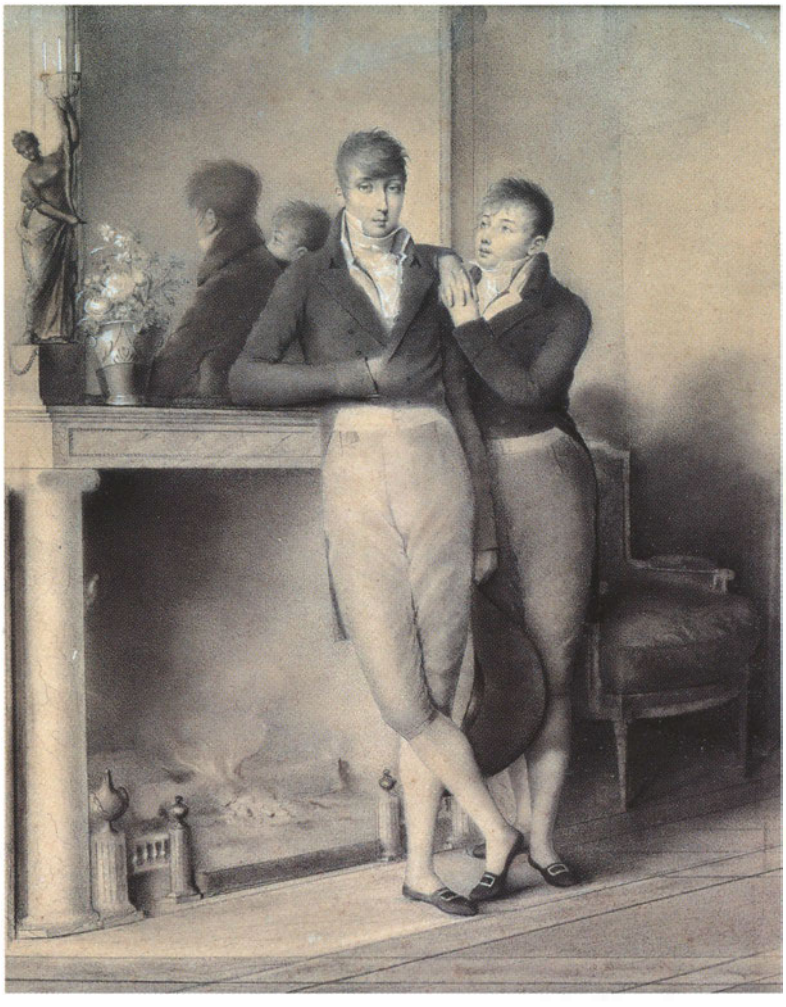
23-24. ***Tarjetas de visita de prostitutas,*** **hacia 1830, París, Biblioteca Nacional de Francia.**

Las prostitutas de principios de siglo distribuían una especie de tarjetas de visita, indicando su dirección y su especialidad. Aquí, Mme. Frillet, 4 rue de la Lune, y Mme. Champion, 156 rue Montmartre. Los diarios íntimos y las correspondencias registran numerosas copulaciones realizadas sobre una silla, un sillón o un sofá, en las que habitualmente la mujer está sentada, pese al estorbo del vestido.



25. **Atribuido a Achille Devéria,** ***Escena erótica,*** **hacia 1830, París, Biblioteca Nacional de Francia.**

Devéria multiplicó las imágenes eróticas poniendo en escena a individuos del gran mundo. Conjuga el acto sexual con poses teatrales de la educación sentimental. Los retozos se desarrollan en interiores lujosos. La desnudez parcial de la pareja evoca una escena de seducción, un encuentro furtivo o, cuando menos, una irrupción de la mujer venida a provocar el deseo de su marido.



26. Jean-Baptiste-Jacques Agustin, *Dos jóvenes*, 1803-1804, París, Museo Marmottan.

Nada asegura que esta obra responda a la intención de sugerir el deseo entre dos jóvenes, más aún cuando la atracción insinuada parece reflejar antes la «inversión» de finales de siglo que el retrato de lo «anti-físico». El discurso estigmatizante al que apunta este último no debe en todo caso ocultar la existencia de sentimientos y prácticas inconfesables.



27. Jean-Louis Forain, *Una escena galante,* 1885, Londres, Sotheby's.

La indiferencia elegante del hombre, esperando la desnudez de la joven, cuyo vestido sugiere un falso candor, el aire pensativo, la poca prisa de la joven para desnudarse, la diferencia de edades, las miradas que se esquivan y la soledad psicológica de los actores, evocan una visita a una muchacha mantenida o un encuentro en el interior de un casa de citas.



28. José Gallegos y Arnosa, *En el harén,* 1884, col. part.

La pintura orientalista insiste, a lo largo de todo el siglo, en el erotismo del harén. La desnudez lánguida, la profusión de mujeres encerradas en espera del hombre, enlaza aquí con el exotismo de las alfombras y los tapices. Sin embargo, mientras el Imperio otomano declina, nuevas escenas rediseñan el territorio del exotismo, por lo que el mensaje ha perdido la fuerza propia de las obras de Ingres o Delacroix.



29. Albert, *La Argelia pintoresca, Morisca,* 1900, col. Monas Hierogliphica, Milán.

Durante la segunda mitad del siglo, la irrupción del cuerpo colonial modifica profundamente los cánones del erotismo. La Morisca de senos desnudos, en la que la actitud y el cigarrillo manifiestan una voluntad de occidentalización, se esfuerza por llamar así la atención del turista en busca de una aventura sensual. Para éste, las mujeres del Magreb son todas unas prostitutas en potencia.



30. Escuela inglesa, *Fiyiana,* siglo XIX, col. part.

Esta foto inglesa, fechada a finales del siglo XIX, muestra hasta qué punto el descubrimiento del mundo y la aventura colonial se tiñen de erotismo. El deseo de ir al encuentro de mujeres de cuerpos desconocidos —aquí, una joven negra de las islas Fidji—, desvela asimismo las carencias de los occidentales, en busca de emociones inéditas y de un exotismo cuya área geográfica no deja de extenderse.

31. Anónimo, *Estudio de desnudo de dos mujeres,* 1855, Los Ángeles, Museo J. Paul Getty.

Sobre este daguerrotipo de 1855, la dulzura de la caricia y el intercambio de miradas ilustran perfectamente la manera en la que se representaba entonces el despertar del deseo lésbico. Por lo demás, este ciclo anónimo, planteado como un estudio de desnudos que nos descubre dos espléndidos cuerpos de mujeres, estaba sin duda destinado, ante todo, a espectadores masculinos.





32. Victor Adam, *Quédate tranquila,* 1830, París, Biblioteca Nacional de Francia.

La seducción sáfica en el transcurso de un paseo campestre participa de estos cuadritos que dan, en 1830, una imagen dulzona de los retozos entre mujeres. Pese a la plenitud de las formas que revelan las muchachas púberes, la escena evoca todavía amores de internado, de ahí que la insistencia de la seductora le confiera al episodio un carácter libertino.

33. *La Barraca de los estereoscopios,* **1868, positivado Verneuil, París, Biblioteca Nacional de Francia.**

Definir el registro de lo que les estaba permitido mirar a las mujeres constituía una de las claves de la relación entre los sexos. En cualquier caso, todo da a pensar que, durante la segunda mitad del siglo, ellas encontraban numerosas ocasiones de mirar aquello que les estaba entonces prohibido. Lo testimonia esta afluencia de mujeres del pueblo a una barraca de estereoscopios, en 1868.





34. Órganos de mujer. Maniquí de cera, París, Museo Dupuytren.

Entre las más severas prohibiciones impuestas a la visión de las mujeres figuraba aquella que las denegaba la contemplación de los órganos internos destinados a la gestación, aquí disimulados. Por ello, la visita a los museos anatómicos así como a las barracas de feria que exhibían toda suerte de Venus en pedazos, quedó durante mucho tiempo prohibida al público femenino.

exteriorización que domina las fuerzas naturales. Se asemeja a la erupción de un volcán. El placer es como un choque. Toma prestadas las características de una descarga eléctrica. En la obra de Sade, aunque no sea representativa de toda esta literatura, se alcanza el éxtasis cuando culmina la diferencia de potencial entre el cuerpo activo, condensador de energía, y el cuerpo víctima.

Desde este punto de vista, la escena primordial parece ser la del «trío», cuando el cuerpo, encajado por delante y por detrás, es a la vez agente y paciente; cuando se convierte en un lugar de convergencia, de circulación, de intercambio... En la literatura de Sade, el placer obedece a las leyes de la mecánica. Nace del rozamiento, del movimiento y de la compresión del miembro viril. En el trance de la doble penetración, el cuerpo entero, «restregado, apretado, comprimido», se identifica con una verga. Esta convergencia permite la fantasía de la circulación del semen entre los amantes. «Más que por el juego de penetraciones», escribe Guy Poitry, «la pequeña comunidad cerrada de los amantes se mantiene sólidamente unida por los servicios mutuos [...]. Por tanto, estar en el centro es concentrar en el yo todas las energías circundantes, absorberlas, dando sólo para recibir mejor, para atraer mejor al otro hacia sí»[36]; esta «imantación» pone fuera de sí, trastorna la distinción entre interior y exterior.

A fuerza de destacar el terrible discurso de los médicos que dibujan los perjuicios de la masturbación, se corre el riesgo de olvidar que, al mismo tiempo, la literatura pornográfica, impregnada de epicureísmo y del sensualismo dominante durante mucho tiempo, preconiza esta práctica, considerada como natural, sobre todo por parte de las jóvenes púberes, ya que se suponía que calmaba sus ardores mediante un placer iniciático, sencillo y muy intenso. Thérèse, la heroína de Boyer d'Argens, recibe lecciones de su director espiritual: «Son necesidades del temperamento, tan naturales como las del hambre y la sed», afirma, «así que no hay inconveniente en que emplee usted la mano y el dedo para aliviar esta parte con el roce que precisa [...]. Este mismo remedio contribuirá pronto al restablecimiento de su delicada salud y le devolverá su hermosura». Thérèse confía: «Nadé durante casi seis meses en un torrente de voluptuosidad, sin que me pasara nada [...]. Mi salud se había restablecido por completo»[37]. La novela apareció en 1748, algunos años antes de la publicación de la obra de Tissot, que invertiría la situación. Después de la declaración que hace Rousseau en las *Confesiones,* la masturbación, concebida como «suplemento de la naturaleza» y como terapia, es objeto de un interminable debate que se prolonga durante todo

el siglo XIX[38]. Por otra parte, señalemos que Boyer d'Argens, como muchos autores libertinos de esa época, se mantiene a mucha distancia de las escenas de humillación, de dominación y, por último, de insatisfacción que rigen la obra del marqués de Sade.

Nos hemos detenido algo en estos datos porque sabemos que las élites cultivadas del siglo XIX eran aficionadas a los libros de autores menores heredados del siglo XVIII. Las obras más antiguas, especialmente las del viejo Aretino, están relativamente pasadas de moda. Además, antes incluso de que comience a constituirse la protosexología, el *ars erotica* de la India, del mundo árabe y de Extremo Oriente se difunde entre las clases cultivadas, a través de una serie de intercambios culturales que exceden la intención de estas líneas. El *Kamasutra*, los escritos del jeque Al-Nafzaui, propagados por obra y gracia de Maupassant[39], son elementos de este enriquecimiento del imaginario erótico, en una época que se considera, demasiado pronto, sometida al control de las pulsiones[40]. Mal se comprendería la atracción ejercida por la desnudez venal y la ostentación de las hazañas de burdel, si no se tuviera en cuenta la estructura del imaginario erótico de los clientes. Los esfuerzos de Parent-Duchâtelet y el celo de la policía de costumbres por reducir los prostíbulos a simples «cloacas seminales», carentes de cualquier refinamiento, se explican por la amenaza que en segundo plano hace pesar este imaginario de la obscenidad, alimentado por el modelo del desenfreno aristocrático de las postrimerías del Antiguo Régimen.

Por otra parte, a lo largo de todo el siglo se entabla una lucha contra el escrito pornográfico y el objeto obsceno, cuyos múltiples episodios ha descrito Annie Lamarre[41]. Sobre todo durante el último cuarto de siglo, se crean en toda Europa occidental sociedades de moralidad, a menudo por iniciativa de los protestantes. Los «emprendedores morales» son particularmente activos en Suiza y Bélgica. En Francia, el senador Bérenger se muestra como un luchador infatigable, y más aún Émile Pourésy, que en plena Guerra Mundial se esforzará, a través de sus conferencias, en convertir a los soldados de las trincheras a la sana moral sexual. En el Reino Unido, Josephine Butler multiplica las campañas, que aquí sólo podemos mencionar. En Italia, Rudolfo Bettazzi se consagra en cuerpo y alma a esa misma cruzada[42].

Son otros textos, más accesibles, los que contribuyen a la estimulación del deseo. La literatura novelesca del siglo XIX, especialmente la de finales de siglo, inventa una nueva visión, que va más allá del cuerpo, englobándolo. Esta época, escribe Philippe Hamon, «descubre que la imagen, instalada en la

memoria, filtra nuestro acceso a lo propiamente real, que no es sólo objeto exterior a la mirada del espectador, sino que forma parte del sujeto que observa»[43]. Ahora bien, la novela suplanta poco a poco al teatro en la descripción de los cuerpos, de sus posturas y gestos, especialmente después de que en París la pantomima, que asistió al triunfo de Dubureau, no diera más de sí.

En lo sucesivo, la omnipresencia de la «carne hecha texto» se hace muy patente en la novela. El cuerpo, en sus diversas escenificaciones, se presenta «como cuadro para un tercero que observa». *Les Rougon-Macquart* ilustra esta profusión. Los hombres reunidos en casa de la condesa Muffat *(Nana)* se preguntan sobre la posible amplitud y la firmeza de sus muslos. El patrón Herbeau *(Germinal)*, al volver de su despacho, se ve atrapado por el espectáculo o por el fantasma de los cuerpos de sus obreras y obreros reunidos en una embriaguez común.

Las novelas naturalistas, sobre todo, son «cajas negras con secretos de alcoba»[44]. Las escenas de cama abundan en Zola. Ciertamente, la censura impone máscaras retóricas que impiden que se pierda por completo el misterio. Pero no por ello desaparece su efecto sobre el lector. El taller del pintor constituye otro lugar privilegiado de la escena novelesca de la exhibición de los cuerpos *(La obra* de Zola, *Manette Salomon* de los hermanos Goncourt). Al igual que el salón del burdel, es un lugar de confrontación de cuerpos desnudos y cuerpos vestidos, un lugar donde el cuerpo de la mujer se exhibe y se hace pedazos —cabeza, torso, manos, vientre—, un lugar donde la situación del personaje femenino y su correspondiente posición se vuelven muy complejas porque en él se confunden, de ser necesario, el artista, la modelo, la amante y la esposa. Para el lector, como para el visitante del museo, el desciframiento de estos cuerpos vestidos o desnudos constituye un juego sutil que excita su sensualidad.

Otros procedimientos estimulan su imaginación. Philippe Hamon destaca que la literatura del siglo XIX, en comparación con la novela de la Ilustración, presenta un cuerpo «más imaginativo y neuronal que humoral»[45], un cuerpo socializado, escenificado, formado por cajas anatómicas apiladas —la casa, el vestido, la piel—. Sobre todo, un cuerpo marcado por su pasado, salpicado de signos e indicios que hablan de la pasión, el placer y el sufrimiento. Esto se aplica particularmente al cuerpo femenino, cuya piel, por sus manchas, arrugas, cruces, por todo un juego de palideces, rubores, escalofríos, representa la historia del sentimiento y conserva la huella de antiguas voluptuosidades.

Simultáneamente, el texto y el grabado pierden el monopolio de la obscenidad. Lo imaginario se ve revolucionado entonces por la profusión de imágenes y por la fotografía. A este respecto, conviene distinguir la exposición pública de la circulación clandestina. Peter Gay ha destacado no hace mucho el papel que en el conocimiento del cuerpo desempeñan la visita al museo y la contemplación de las obras de arte, especialmente para los niños y las jóvenes. El deseo sexual de muchos adolescentes de esta época fue estimulado primero por la contemplación de la desnudez de las estatuas de Venus o de los escotes de las mujeres pintadas. Barbey d'Aurevilly confió así sus primeras emociones provocadas por los senos generosos de un retrato femenino que se encontraba en el salón de sus padres. El descubrimiento de la desnudez, aunque fuera parcial, contrastaba con la severidad de las envolturas del cuerpo.

Hasta finales de siglo, la escultura y la pintura no dejaron de desempeñar este papel de aprendizaje. La desnudez ofrecida de los «ídolos de la perversidad»[46] de fin de siglo, todas esas blancuras salvajes, expuestas, rampantes, enroscadas en un lecho de hojas, entrelazadas con flores y plantas, unidas a serpientes o tigres, asociadas a máquinas, llevaban esta tentación erótica a su punto álgido. La fascinación que ejercían las mujeres esfinge, o las sirenas de cabellera ondulante como las olas, llevaba a sus amantes a las profundidades abisales acuáticas, o incluso la que suscitaban esos cuerpos anaranjados contenidos en recintos cerrados que, según Bram Dijkstra, evocaban los misterios del placer solitario femenino, determinó fantasías cuya intensidad o extensión social desgraciadamente no podemos dilucidar. En cualquier caso, la contemplación de estos desnudos acentúa el deseo de cuerpos femeninos que resplandezcan de puro blancos, rubios o rosados —tanto si pensamos en los prerrafaelitas como en los modelos preferidos por Dante Gabriel Rossetti—, cuerpos que entonces eran particularmente capaces de estimular el deseo masculino.

Esta presentación de los cuerpos seguía sometida a códigos. La idealización de las formas, la armonía plástica eran resultado de una serie de estratagemas. Estos cuerpos tersos, y en cierto modo gloriosos, estaban cuidadosamente depilados. Se hacía desaparecer la gordura del vientre y se disimulaba finamente la vulva. Hasta finales de siglo se mantiene la exigencia de la sustancia diáfana del desnudo académico y de la plenitud escultural del cuerpo desnudo. El distanciamiento temporal o geográfico acentúa la extrañeza, suscitando el ensueño. La mitología, el exotismo de la carne, las transposi-

ciones que consisten, por ejemplo, en representar escenas de burdel idealizadas bajo el pretexto de botines bárbaros, concurren para dar legitimidad a esta seductora desnudez de los cuerpos.

Estas topografías asépticas no son más que ficciones, «entre otras alucinaciones posibles [...]; simulacros corporales que exorcizan el inquietante desconocimiento del cuerpo sustituyéndolo por imágenes, una objetivación ficticia»[47]. Estas disposiciones mantienen la ilusión de que puede ser tomado y dominado, lo que constituye una manera de abolir el cuerpo sensible, el cuerpo vivo.

La propia fotografía, cuando no era clandestina, se esforzaba por responder a los mismos imperativos. Por ejemplo, los desnudos fotográficos de mediados de siglo, los de Eugène Durieu o los de Auguste Belloc, casi siempre se ciñen a la misma idealización, a la imposición de modelos de la Antigüedad o del orientalismo. La mujer está recostada, desnuda, «en una postura que destaca las curvas de los senos y los muslos, con los ojos cerrados o la mirada perdida, aparentando abandono o sueño»[48]. La languidez y la pasividad están acentuadas por el juego de espejos. A partir de la década de 1870, la decoración se recarga. La mujer, cuyo cuerpo destaca a menudo sobre el drapeado de tejidos ricos y está cargado de joyas, es representada en un lugar que recuerda a un gabinete. A finales de siglo, se extiende la moda del pictorialismo vago, del simbolismo de desnudos envueltos en bruma. Las fotografías de Guérin constituyen un buen ejemplo de esta nueva evanescencia. Pero al mismo tiempo, como ha mostrado Vanessa Schwartz[49], la atracción de los efectos de realidad se acentúa en la sociedad parisina. Debemos considerar las raíces de esta nueva exigencia.

Antes conviene evitar una trampa y considerar que la fotografía obscena podía suscitar el deseo con una fuerza sin igual. Hoy en día se da en despreciar las desnudeces académicas; y existe el gran riesgo de minimizar la carga erótica de estos cuerpos, ciertamente idealizados, pero en los que es fácil reconocer la sensualidad de las modelos de la época. En resumen, y pese al escándalo, nada prueba que la *Olimpia* de Manet o la semidesnudez de la modelo de *El taller* de Courbet hubieran excitado más a los hombres de aquella época que la *Venus* de Cabanel o los desnudos de Bouguereau. Nuestro propósito no es contribuir aquí a una historia del arte, sino ampliar la reflexión de Peter Gay sobre lo que constituyen el museo y el salón en los santuarios de la elaboración del deseo y de constitución de una representación imaginaria del otro sexo.

La fotografía ha revolucionado mucho la mirada sobre la desnudez del cuerpo. El nuevo régimen escópico, el nuevo orden visual, la creación de un nuevo espectador en este siglo decisivo de la historia de la mirada han sido objeto de muchas obras, especialmente las de Jonathan Crary[50]. La óptica geométrica de los siglos XVII y XVIII da paso a una óptica fisiológica centrada en el sujeto de la percepción.

En lo que nos concierne, esto se manifiesta en un nuevo tipo de desnudez, en una forma desencantada, desublimada, «de una carne entregada al exceso y desamparo de su contingencia»[51]. Ahora bien, la fotografía permite un «voyeurismo de la exactitud». Coloca al espectador en posición frontal en un teatro de la evidencia. Al eliminar cualquier posible recurso a la ilusión, desnuda secamente y somete al espectador a «la presencia obsesionante e insignificante» del cuerpo, a su «pura presencia», según afirma Jean Baudrillard[52]. Es bien conocida la influencia que ejerce este nuevo régimen escópico en la pintura. Los historiadores del arte han analizado ampliamente esta crisis del desnudo y de los modelos icónicos del cuerpo, que cuenta con importantes exponentes, como la *Olimpia* de Manet[53], el desnudo de *La mujer con medias blancas* o *El origen del mundo* de Courbet[54]; estos artistas se atrevieron a desembarazarse del cuerpo sofisticado, disciplinado e idealizado que acabamos de recordar, e impusieron una nueva relación entre la evidencia de la mujer desnuda y el espectador del cuadro.

En materia de obscenidad, la fotografía permite un nuevo ritual exhibicionista. Por su intensidad, su evidencia espectacular, confiere una presencia supervisible al cuerpo desnudo, expuesto en toda su verdad. Somete al espectador-voyeur del siglo XIX a una nueva fascinación. Así, «el sexo —que no se puede disimular— está circunscrito a su materialidad genital»[55], especialmente el sexo masculino, cuyo estado no se puede disimular y que por tanto se muestra en la erección bajo el dominio de un deseo, e incluso de un placer, indiscutibles. En lo sucesivo, la fotografía ilustra las observaciones de Henri-Pierre Jeudy. La obscenidad, que surge de la transgresión, une la repulsión más profunda a la fuerza del deseo. El sentimiento de la obscenidad es pudor sublevado y angustia frente a los excesos de la visibilidad del cuerpo, como si, en su exhibición total, éste perdiera escandalosamente todo su secreto, todo su misterio. Pero si «la mirada es atraída por la cara del monstruo, es que ya espera sufrir sus efectos sobre su propio cuerpo»[56].

Estas observaciones conciernen entonces a una fotografía clandestina, marcada por lo prohibido. Inicialmente, el cliché obsceno presenta un ca-

rácter inofensivo. Las escenas subidas de tono siguen siendo casi siempre escenas libertinas que sugieren una «concupiscencia maligna». «Los protagonistas», escribe Alan Humerose, «posan con una complicidad confesada y un placer aparente en un decorado con drapeados voluptuosos y mobiliario tan revestido de cotidianidad como los sexos de desnudez». «Mujeres desnudas en cuclillas o acostadas con las piernas totalmente abiertas, son poseídas desde detrás en un gabinete, azotadas en un aula de escuela de hogar», practican una «felación furtiva en casa de un alguacil o en exteriores bucólicos [...]. Los rostros de los actores no sólo están siempre presentes, sino que, hablando con propiedad, resultan simpáticos»[57]. Los personajes lanzan guiños al espectador. El decorado está iluminado. El encuadre sigue estando muy abierto y el acto sexual no ocupa más que una pequeña superficie de la fotografía. «Siempre pasa algo teatral entre los protagonistas».

Este cliché aparece hacia 1843. En Francia, se banaliza a partir de 1850. Las primeras escenas eróticas, posadas, se colorean a veces a mano para hacer más sugerentes las carnes. En esta época, los autores se mantienen casi siempre en el anonimato. La clientela, limitada, está formada por hombres ricos. En cuanto a los modelos, con frecuencia son chicas y chicos jóvenes, a veces impúberes. Hacia 1850, la estereoscopia acentúa el atractivo de la obscenidad. Los clichés y los aparatos se venden en ópticas o prostíbulos de lujo; jamás se exponen en los escaparates. A partir de 1865, las fotografías se pueden encontrar en los vendedores de impresos y de papel de fantasía, pero está prohibido enviarlas por correo.

Poco a poco la obscenidad se va integrando en una cultura de masas. Su mercado se hace enorme y las incautaciones son espectaculares. Alcanzan hasta cien mil ejemplares: un registro de la prefectura de policía de París que cataloga las imágenes confiscadas atestigua, ya bajo el II Imperio, la intensidad de este comercio. Sugiere la facilidad con la que circula la obscenidad, cuya consulta deja de ser confidencial[58]. A partir de 1870, el uso de la instantánea permite conferir más vida a las cópulas representadas. Veinte años después, la fotografía erótica se difunde gracias al similigrabado a través de tarjetas postales, calendarios y libros. Para estas fechas se crean redes de difusión internacional. En Italia, las tarjetas obscenas se venden en series. Entonces el problema parece relacionarse estrechamente con la trata de blancas y la prostitución de menores. A partir de 1860, el nuevo Estado italiano, preocupado por basarse en un orden moral, da una importancia particular a la lucha contra todas las formas de comercio del cuerpo[59].

Además, la revolución técnica y la llegada de la pornografía-mercancía permiten una escalada naturalista que vuelve a impulsar los límites de lo observable. La fotografía banaliza los desvelos de la intimidad corporal. Recuerda la posibilidad de «cierta felicidad lasciva en un decorado burgués»[60]. En este momento, más que en el siglo XX, parece que su contemplación está relacionada con el placer solitario; lo contrario ofendería al recato de la posible pareja femenina.

Señalemos, no obstante, que hasta el siglo XX no tendrá lugar el cierre del encuadre, el acercamiento a la epidermis, el paso del desvelo a la demostración, de lo *amateur* a lo profesional. Entonces la imagen de un deseo satisfecho quedará a la zaga de la representación de órganos aislados y de la carne penetrada en primer plano.

Reconozcamos que lo precedente concierne sobre todo a la estimulación del deseo masculino. Por tanto, nos enfrentamos al misterio casi insondable del deseo y el placer femeninos, buscados en la profundidad histórica. El pudor —y una censura exterior— ha hecho que sean extremadamente raros los testimonios directos de mujeres. No obstante, merece la pena detenerse un momento en este sentimiento, tal ha sido su peso en los comportamientos femeninos. Se ha destacado mucho la ambigüedad del «tacto del alma» (Joubert). El pudor sustraía la intimidad a la mirada del prójimo, «a riesgo de seducirlo más aún». En una época en la que la reserva puede equivaler a reconocer la vulnerabilidad y significar una reticencia cerval, lo indecidible de los signos invita a la sutileza del juego de actitudes. «Rubores, miradas que se cruzan y se evitan, temblores y empalidecimientos son descifrados ansiosamente»[61]. Esto justifica el temor a ruborizarse, bautizado entonces como ereutofobia.

Al mismo tiempo, la unión conyugal —incluso el simple vínculo— crea una gran ruptura en la cotidianidad de los comportamientos, algo que un hombre o una mujer del tercer milenio difícilmente imaginan. La proximidad obligada, la singularidad del impudor nuevo profanan el aura de la mujer. La percepción de sí y del otro es lo que se conmociona en profundidad. El precio que el hombre enamorado da al pudor femenino hace que pese sobre la unión conyugal el riesgo del hastío. Desde este punto de vista, la escena del desnudo después del baile se debe comparar con la de la noche de bodas.

Pero volvamos a las fuentes del deseo y el placer femeninos. Los *Memoranda* de Louise Colet, que relatan varias experiencias sexuales y confidencias de amantes —algunas cartas ardientes de George Sand a Michel de Bour-

ges, las confesiones indirectas de Virginie Déjazet a su amante, el actor Fechter, que revelan las masturbaciones a las que aquélla se entrega pensando en sus deleites, imaginándose (puesto que él lo dice) que su amante se dedica, por su parte, a la misma práctica, estimulada por el recuerdo[62]—, no conciernen más que a raros casos, que indudablemente no son representativos. La escritura femenina sigue siendo muy mojigata, hasta en la ficción. Las novelas de George Sand son castas, a menos que ésta haya participado en la redacción de *Gamiani*. Como mucho descubrimos en Lélia las confidencias que la heroína hace a su hermana, confesándole la tortura de la frigidez y que sus ardores son incapaces de acabar con ella, ni en brazos de su marido.

Las jóvenes, en sus diarios íntimos, se atreven como mucho a evocar el descubrimiento de su cuerpo, los roces y las emociones del coqueteo. En resumen, estamos obligados a contentarnos, en lo esencial, con el deseo y el placer femeninos tal como han sido observados o supuestos por el hombre, es decir, con la tensión que se instaura entre la certeza de un placer intenso, insaciable, sin límite, y un deseo más raro, menos automático y más fácilmente resistible. Este cuadro culmina con la representación imaginaria masculina del safismo.

El miedo a la mujer, que traspasa al hombre de esa época, se manifiesta por la mirada fascinada sobre la histeria, que se considera específicamente femenina hasta el penúltimo decenio del siglo. Este mal[63], que tanto pesa sobre las representaciones de la mujer desde finales del siglo XVIII hasta el triunfo de las teorías freudianas, se muestra esencialmente como una retórica del cuerpo «atravesado por instintos y pasiones». Mucho antes del cuadro de las cuatro fases determinadas por Charcot y el establecimiento del teatro de la Salpêtrière, que mostraba cuerpos que eran pasto de la gran crisis, la histeria es convulsión, grito, contractura, tos, anestesia o hiperestesia.

Ciertamente, desde finales del siglo XVII se había desvanecido la antigua teoría que atribuía el mal a los movimientos de un útero que era considerado autónomo. Los progresos de la disección, la observación de los ligamentos habían hecho que quedara obsoleta semejante etiología. La teoría humoral tenía sin embargo su explicación sobre los vapores, resultado de la corrupción de materias seminales y su efecto sobre el cerebro. En lo que nos concierne, la historia de la histeria comienza en los albores del periodo estudiado en esta obra. En 1769, Cullen emplea el término de «neurosis». En la perspectiva de Hoffmann o de Stahl, los sabios consideran desde entonces la histeria como una enfermedad del sistema nervioso.

Entre 1800 y 1850, la escuela anatómico-clínica francesa domina este campo. Según su concepción organicista, la enfermedad se asienta en el interior del cuerpo. Algunos proponen la tesis neurogenital. Así, según Louyer-Villermay —y también según Broussais, guiado por su concepto de la irritación—, el útero sigue siendo el lugar originario del mal. Trousseau y Piorry consideran incluso que el goce femenino, convulsivo, es siempre de índole histérica. Durante todo el siglo, hay médicos que continuarán expresando tales convicciones.

Según otros médicos, se trata de una enfermedad neurocerebral que se localiza en el cerebro. Georget, a partir de 1821, Brachet (1837) y después Briquet (1852) proponen esta tesis que hace a la enferma moralmente admisible y socialmente aceptable. El éxito de la teoría neurocerebral lleva a destacar la fragilidad de la mujer, a considerar patológicos una serie de comportamientos somáticos que hasta entonces parecían normales, a dar consejos en relación con la educación y a propugnar el matrimonio como tratamiento estabilizador. No obstante, según esta misma teoría, la compresión del ovario, la estimulación del clítoris, el orgasmo así provocado dejan de parecer remedios apropiados, ya que el mal, según Briquet, se relaciona esencialmente con la impresionabilidad.

Nicole Edelman ha demostrado el desfase de las convicciones. Mientras que muchos especialistas admiten la inocencia de la joven y la mujer histérica, la literatura de ficción, especialmente entre 1857 y 1880, asocia más que nunca estos males a trastornos sexuales —basta con pensar en las novelas de Flaubert, los Goncourt y Zola—. Simultáneamente, historiadores y antropólogos vinculan el mismo sistema de representaciones a la conducta de los locos violentos. Entonces el calificativo de histérica se convierte en una injuria.

Repitamos que entre 1870 y 1880 se hace hincapié en la violencia espectacular de un mal que retuerce los cuerpos y los descentra, lo que difunde en gran medida una representación de lo femenino definida por la exageración, el exceso y la desmesura. Desde entonces se opera la identificación entre histéricas, perversas y simuladoras.

Pero ya en La Salpêtrière se encuentra destacado el papel del choque inicial, asociado a una emoción intensa. Entre 1890 y 1914, la histeria —que ha dejado de ser específicamente femenina— ya no se corresponde con el objeto estudiado en esta obra. Se convierte en una enfermedad psíquica relacionada con un traumatismo y resultado de la tensión entre el deseo insatisfecho y la presión social.

A menudo se ha señalado que esta profusión de discursos sobre la histeria era masculina y que, precisamente por ese sesgo, a la vez que expresaban su angustia ante las manifestaciones del deseo y el placer femenino, los hombres habían maniobrado para asignar a la mujer la maternidad, la genitalidad, pretendiendo convertirse en los auténticos poseedores del saber sobre su sexualidad.

El miedo masculino se nutre de las fantasías de devoración y sumersión por parte de la Eva tentadora, maestra en las tácticas de estimulación del deseo masculino, que es capaz de cualquier desenfreno, debido a que se identifica con la naturaleza, y corre por ello el riesgo de revelar en cualquier momento su animalidad.

El descubrimiento del automatismo de la ovulación, la fascinación suscitada por la observación del ciclo de la menstruación y del funcionamiento de la matriz no atenuaron, al menos entre las élites, los síntomas masculinos, es decir, la relativa frecuencia del *gatillazo*, que ridiculizan Stendhal, Musset, Flaubert y los hermanos Goncourt. La inaccesibilidad del cuerpo femenino, protegido por una enormidad de envoltorios, explica la inhibición que revoluciona al varón y dificulta su erección cuando se desvela al fin la mujer deseada, que se ofrece en su desnudez blanca y pulposa. La literatura novelesca insiste en esta experiencia dolorosa, evocada con medias palabras. Para el lector del siglo XXI es difícil captar bien la especificidad de la emoción —y de la decepción— que caracteriza al amante confrontado durante mucho tiempo con lo inaccesible y sometido, al hilo de su educación sentimental, con estas «disciplinas del amor» finamente analizadas por Gabrielle Houbre[64]. La relación con la desnudez de prostíbulo, el otro polo de la sexualidad masculina de la época, lejos de preparar el asalto al cuerpo de la amada hace más difícil aún imaginar por qué asombroso camino el ángel deseado podrá tornarse en esta mujer animal, presta para cualquier postura voluptuosa que impone el recuerdo de la casa de citas. «Hace algunos días eras una divinidad», escribe Baudelaire a Madame Sabatier al día siguiente de su conquista. «Hete aquí, ahora mujer»[65].

Las novelas de Jules y Edmond de Goncourt, especialmente *Germinie Lacerteux*, *La Fille Élisa*, *Madame Gervaisais* y *Chérie*, así como su diario, reflejan con una claridad particular este imaginario masculino obsesionado por el deseo y el placer femeninos. Pero no hay apenas obras de ficción que entonces no dieran fe de ello; es inútil iniciar aquí un catálogo que sería demasiado largo.

El retrato de «lo antinatural»

¿En qué medida este cuadro de lo imaginario de la relación sexual, en las múltiples lógicas que nos hemos esforzado en exponer, puede ayudar a interpretar el discurso dedicado entonces a la unión de los cuerpos de un mismo sexo? Esta cuestión fue tratada, hace un cuarto de siglo, en los talentosos escritos de Michel Foucault, Jean-Paul Aron, Christian Bonello, Marie-Jo Bonnet, Michael Pollack... Después, los trabajos dedicados a este tema han sido muy numerosos, como atestiguan los de Florence Tamagne, Didier Éribon y todos los investigadores que se consideran pertenecientes al movimiento *Queer* (Monica Wittig, Marie-Hélène Bourcier), que acotan el conjunto de los procesos de naturalización en la historia de las diversas formas de sexualidad[66]. De todas maneras, me parece que lo esencial se discernió y se dijo en los años setenta, al menos en lo que concierne a la historia de los cuerpos a mediados del siglo XIX. No obstante, al margen de esto, los autores de este decenio no prestaron quizá suficiente atención a la especificidad de la retórica de la medicina legal, entonces en vías de constitución, ni al énfasis que se hizo necesario para redactar los informes periciales. Recientemente, Frédéric Chauvaud ha evidenciado lo que competía a un arte convencional de la descripción y la narración de las pistas del ataque a las costumbres. De ahí se deduce que al atribuir al conjunto del cuerpo social la fenomenología de un Ambroise Tardieu —tan utilizada por Jean-Paul Aron y Roger Kempf— se corre el riesgo de someter al historiador a un efecto de fuente perjudicial[67].

Sea como fuere, en esta síntesis tenemos que recordar en unas cuantas líneas el cuadro que del pederasta o del «antinatural» trazan los peritajes, hacia mediados de siglo, ya que conviene evitar el anacronismo en el vocabulario. Comencemos por la diatriba. En tanto que contraviene a la naturaleza y no responde a una intención reproductora, la unión de dos cuerpos masculinos, hasta en los diccionarios más comunes, se representa como monstruosa, como una pasión «horrorosa», un «exceso desenfrenado» que inspira repugnancia. Pero, a este propósito, hay que tener en cuenta la necesaria actitud de distancia que el escritor está obligado a adoptar a los ojos de su lector cuando aborda semejante asunto.

Según Ambroise Tardieu, el experto por excelencia en la década de 1850, la práctica del amor antinatural deja marcas en el cuerpo. Gobierna todo el aspecto. «El cabello rizado, la tez maquillada, el cuello descubierto, la cin-

tura apretada de manera que resalten las formas, los dedos, las orejas, el pecho cargado de joyas, exhalando toda la persona el olor de los perfumes más penetrantes y, en la mano, un pañuelo, flores o algún bordado»[68]: el conjunto dibuja una «fisonomía extraña, repelente», una apariencia cuidada que contrasta con una «sórdida indecencia». El antinatural no sólo confunde la distribución sexual de las apariencias, sino que pretende disimular su abyección.

El cuadro es aún más intenso cuando el experto descubre la desnudez. Tardieu distingue cuidadosamente la «pederastia activa» de la «pederastia pasiva». La primera se manifiesta en la conformación de la verga, generalmente muy delgada, pero excepcionalmente muy voluminosa. «La forma, cuando la verga es pequeña, recuerda totalmente a la del perro. Es ancha en la base y va adelgazándose hasta el extremo, donde es muy afilada». Cuando el pene es muy voluminoso, el extremo del glande se «alarga desmesuradamente...», «además, la verga está torcida sobre sí misma en sentido longitudinal»; esto se debe a la forma del ano, «al que en cierta medida se amolda». La torsión de la verga está «producida por la resistencia del esfínter anal, que, [al ser] muy voluminosa, sólo puede atravesar realizando un movimiento de destornillador o sacacorchos».

En cuanto al pederasta pasivo, le traiciona el desarrollo excesivo de los muslos, la deformación del ano, la relajación del esfínter, la dilatación extrema del orificio anal, la incontinencia, las ulceraciones, las fístulas, sin olvidar las cicatrices de las heridas producidas por cuerpos extraños y los estigmas de la blenorragia rectal o la sífilis.

La práctica de la felación hace que los «pederastas», según afirma Ambroise Tardieu, tengan «una boca ancha, dientes muy cortos, labios engrosados, invertidos, deformados». Teniendo en cuenta la frecuencia de las relaciones y la intensidad de los placeres, Thoinot va todavía más lejos: «El desgaste de los dientes, la inversión de los labios por culpa del onanismo bucal, esto parece superar los límites de la imaginación en medicina legal»[69].

La violencia del cuadro se debe en parte a la extrema precisión impuesta al experto, pero se habrá adivinado la influencia de una fenomenología preexistente en la mente del observador. La medicina clínica encuentra aquí sus límites. Más adelante volveremos al análisis de esta voluntad de naturalización y de creación de una especie que sucede a la inquietud suscitada en el siglo XVIII por la constitución de un agrupación de «pederastas, «infames» y «fatuos» —en lo sucesivo se emplea poco el término de «sodomitas»—,

que cada vez se considera más amenazante. Reservemos para más tarde el examen de la actitud de los médicos respecto a lo que se convierte en «homosexualidad» masculina y femenina. Destaquemos sólo que Michel Foucault sin duda ha infravalorado la importancia del proceso de especificación emprendido al margen durante el siglo XVIII, y ha ignorado la influencia del neoclasicismo en este ámbito. Por último, hay que subrayar el fracaso de cualquier tentativa de etiología. El nacimiento del deseo homosexual se atribuye tanto a la sociedad y a la repugnancia provocada por el abuso de las mujeres, como a la privación absoluta de relaciones femeninas.

II. LA DIFÍCIL HISTORIA DE LAS PRÁCTICAS PLACENTERAS

Sobre este pedestal de representaciones que nos hemos esforzado en reconstruir a grandes rasgos y que apenas se discute antes de finales de la década de 1860, podemos intentar esbozar un cuadro de las prácticas. Pero repitamos que esta empresa carece de grandes expectativas. Disponemos, como mucho, de las escasas fuentes que competen a la escritura sobre uno mismo —diarios íntimos, correspondencia, autobiografías— aunque sólo conciernen a la limitada élite formada por individuos capaces de dejar huellas de su existencia íntima. A ello se añaden los archivos judiciales que Anne-Marie Sohn, especialmente, ha consultado durante una investigación de una amplitud sin igual[70]. Desgraciadamente, el contexto de enunciación de la instrucción, la dificultad de la confesión, el temor al castigo dificultan la exposición de unas prácticas que en cualquier caso son excepcionales, puesto que se revelan con ocasión de algún delito.

La prolijidad de la literatura médica consagrada a la pubertad femenina, sus mecanismos, sus riesgos, las precauciones que impone —basta con pensar en el enorme tratado del profesor Raciborski[71]—, al menos a las jóvenes de clase alta, y la frecuencia de este tema en la novela naturalista —por ejemplo, *Una página de amor* y *La alegría de vivir* de Émile Zola— coinciden con cierto florecimiento del diario íntimo femenino. Todo lleva a pensar que la mirada atenta de la joven sobre el desarrollo de su cuerpo se difunde con la ayuda de la proliferación de espejos de cuerpo entero que permiten verse de pie. Jean-Claude Caron destaca, con razón, este episodio que marca la existencia juvenil[72]. La lectura de los textos dedicados a la sangre de las mujeres por Thérèse Moreau conduce a la misma hipótesis[73].

Mal se comprendería la sexualidad femenina de esta época sin no se tuviera en cuenta el aprecio que se concedía a la preservación del himen, tanto desde el punto de vista de la salud como del éxito matrimonial. El capital de honor conservado de este modo es de igual importancia que el capital biológico que constituye la buena salud y que el del patrimonio, formado por la dote y la herencia en perspectiva. El cuerpo de la joven, con sus cualidades reproductoras más o menos manifiestas, es apreciado en tanto que esté intacto, preservado de toda mácula, de cualquier riesgo de impregnación o contaminación y, sobre todo, del descubrimiento del placer, que el esposo debe ser el primero en revelarle haciendo de ella una mujer realizada.

Fabienne Casta-Rosaz afirma que en los últimos decenios del siglo XIX se opera la lenta difusión del coqueteo[74]; ya esté inspirado por las prácticas de masturbación recíproca elaboradas a imagen y semejanza del *maraîchinage** de Vendée[75], influido por la permisividad de las jóvenes estadounidenses, pasajeras de transatlánticos y aficionadas a jugueteos efímeros, debido a la visita frecuente a ciudades balnearias y a todas las distracciones que acompañan a la ociosidad del veraneo o favorecido por la práctica femenina del deporte, sobre todo del ciclismo, la equitación y el tenis, así como por la ligereza de ropas que ésta implica, el hecho es que los diarios íntimos femeninos, sin olvidar el testimonio del sexólogo Forel[76], muestran que el personaje de la semivirgen propuesta por Marcel Prévost no sólo pertenece a la ficción. Los escalofríos que provocan la insistencia de las miradas, los delicados roces, los abrazos del vals, los besos, las caricias y los roces del acto sexual enseñan a la joven, e incluso a la mujer casada, a dejar que su cuerpo vibre hasta el orgasmo, aunque sin permitir por ello la penetración. Se modifican todos los canales de la educación sentimental y sexual de la joven, y después de la recién casada. Por otra parte, la creciente costumbre de ir de viaje de novios a Venecia, Argelia o los fiordos de Noruega contribuye al éxito sensual de la unión conyugal, que la lectura de las novelas psicológicas al estilo de las de Paul Bourget incita a sazonar.

Pero lo esencial no es eso. Los hombres del siglo XIX recurrían de forma casi general a los servicios de prostitutas[77]. Dentro del burdel, de la habitación de la joven sumisa o clandestina, el hombre aprendía a conocer el cuerpo femenino y a disfrutar de él. Los desnudos que se ofrecen en el prostíbulo,

---

* Costumbre popular del Marais de Vendée por la que las parejas de jóvenes podían coquetear, besarse y abrazarse en público. *(N. de la T.)*

sabiamente repartidos por el color de pelo, la amplitud de formas, el temperamento o el origen geográfico para satisfacer diversas fantasías, respondían cada vez menos a las exigencias de la cloaca seminal que pretendió Parent-Duchâtelet. Ya no se trataba de devolver a la familia o a la esposa un hombre desvirgado o contentado en un abrir y cerrar de ojos. A este respecto, todos los testimonios de la segunda mitad del siglo XIX coinciden en que las prostitutas se entregan con mucha mayor facilidad que antes a los refinamientos eróticos. Así ocurre hasta en las casas del oeste católico estudiadas por Jacques Termeau[78]. El doctor Homo informa en 1872[79] de que, en Château-Gontier, los jóvenes clientes de la casa han conocido los placeres de la felación y se los exigen en lo sucesivo a sus esposas. La erotización de la alcoba por influencia del desenfreno aparece con frecuencia en los escritos de los testigos: médicos, publicistas, clientes de las prostitutas... Se atribuye a las prostitutas la difusión de las técnicas del amor sin riesgo, la masturbación recíproca y la sodomía: en resumen, de todo lo que los moralistas califican entonces como «sórdidos servicios». De ellas se espera la difusión, que en Francia siguió siendo limitada, del preservativo y del pesario que propugnaron los militantes neomalthusianos[80], sin olvidar la enseñanza de la higiene íntima. Todo esto interviene en la gran historia de la caricia en Occidente, que, por desgracia, está pendiente de elaboración.

No obstante, hay que avanzar con prudencia en todos estos puntos: la rapidez de la evolución y la amplitud de la renovación podrían estar exageradas por la mayor visibilidad de las prácticas. La relajación de los tabúes lingüísticos, la disminución del umbral de pudor, la liberación y laicización de los procedimientos de confesión falsean sin duda la valoración del cambio. En cualquier caso, repitamos que todo lo precedente se refiere a un conjunto de normas y comportamientos que concierne a las élites. Los trabajos de Anne-Marie Sohn[81], que desvelan las prácticas populares, lanzan otra luz sobre la sexualidad durante el último tercio del siglo. No parece que la literatura médica, a la que tanto recurren los historiadores, dejara entonces sentir su influencia salvo en la clientela privada de los médicos. Los archivos judiciales revelan —pero de nuevo conviene tener en cuenta la estructura de la muestra— comportamientos más simples, que parecen indignos y brutales al observador ilustrado. En el medio rural, pese a que los etnólogos han descrito los refinamientos cortesanos y la vigilancia ejercida por las comunidades juveniles, el cuerpo de las chicas parece ser más accesible que en la ciudad. Aquí se deja sin rubor que el chico goce del escote, es decir, que acaricie los

senos. El roce de la vulva y del clítoris parece menos indecente que un beso profundo, lo que no deja de asombrar al lector del siglo XXI. Los chicos no dudan en exhibir su miembro viril y solicitar una felación. Los lugares para la seducción y los abrazos furtivos, fuera del matrimonio, están dispersos en el espacio: los campos, la granja, la cuadra, el molino, la escalera. Los archivos judiciales permiten, aquí y allá, hacer un inventario de posiciones. Las relaciones ilícitas y furtivas catalogadas por Anne-Marie Sohn se desarrollan de pie, en una silla o en una mesa, eso cuando los amantes no están «apoyados» en un mueble. El empresario de Moulin-la-Marche (Orne) siente gran predilección por poseer a su esposa encima de la artesa... o en el sótano.

Las prácticas de bestialismo no parecen nada excepcionales, y una paisana se queja de que su marido molesta a las gallinas. En 1916, Jean-Pierre Baylac Choulet, pastor del valle de Campan, anota sus hazañas en su diario. El 9 de septiembre escribe: «Día de bruma. Por la mañana llevo a las ovejas al Cat de la Gouterre, veo una oveja sola. Primero me la beneficio y luego quiero matarla para ver su matriz»[82].

La investigación realizada por Anne-Marie Sohn lleva a algunas conclusiones sólidas: a diferencia de lo que daba a entender Michel Foucault, los médicos, al menos los de provincias, siguen siendo en su mayoría muy prudentes en sus consultas cuando abordan cuestiones referentes a la sexualidad. Muchos ni siquiera se atreven a explorar los genitales de las pacientes; por otra parte, la virginidad incita a tomar infinitas precauciones.

Muy pocas mujeres se atreven entonces a desvestirse y a mostrarse totalmente desnudas a los ojos de sus maridos o amantes. Esto recordaría demasiado netamente una escena prostibularia. La luz directa y la desnudez total —concluye Anne-Marie Sohn— son incompatibles con la relación sexual. Cuando las mujeres se entregan a la luz del día, lo hacen con la ropa puesta.

La prohibición de la relación durante la regla se mantiene hasta 1914 y la sexualidad en grupo es objeto de un rechazo casi general. La resistencia femenina a la sodomía sigue siendo feroz hasta esta época. Todo lo más, Anne-Marie Sohn ha observado esta práctica en algunos obreros de las grandes ciudades. Los preliminares, que consisten esencialmente en las caricias de los senos y después de los muslos, se admiten, pero si se respetan los papeles sexuales: los hombres proponen y las mujeres disponen. Evidentemente, la obsesión por el posible embarazo dificulta los arrebatos y pone freno al placer. En los archivos judiciales, sobre todo en lo que concierne al campo, la homosexualidad sólo aparece en su forma pederástica. Las «viles rela-

ciones», las «bajezas abominables» perseguidas son, en su mayoría, obra de maestros o miembros del clero.

Los nombres dados a los órganos y los gestos a menudo parecen muy crudos, pero no molestan a las jóvenes y las mujeres, sin duda habituadas a oírlos y constatarlos. Los genitales se designan con términos como «verga» o «vagina» y con todo tipo de vocablos pertenecientes al lenguaje vernáculo. El uso de la palabra «sexo» es muy tardío. El empleo de «coito» sigue estando reservado a las clases cultivadas. No se habla de orgasmo en los medios populares antes de 1940. El término «culo» es grosero, pero no obsceno. Al dirigirse a un magistrado se dice que un hombre «cohabita» con una mujer, que «la posee». La expresión «acostarse con» se emplea cada vez más durante el último cuarto de siglo y el término «joder» se hace más frecuente a partir de 1900, así como la expresión «gozar de una mujer». Mientras que los hombres, familiarizados con el lenguaje prostibulario, dicen haber «acometido», «descargado», «llenado» a la pareja, las mujeres confiesan haber «sucumbido», haberse «abandonado», haber «concedido sus favores»... El dimorfismo del lenguaje corresponde al de los roles sexuales.

La revelación de este universo del sexo completa, con una precisión hasta entonces desconocida, lo que gracias a los etnólogos conocemos de tal o cual práctica local: *maraîchinage* de Vendée —ya mencionado—, relaciones prematrimoniales libres en el interior de «gabinetes» en el Norte[83], matrimonio de prueba en las Landas y en Córcega, concurrencia nocturna de los jóvenes del País Vasco, retozos de los pirenaicos[84] —llegado el crepúsculo, por senderos de montaña, o por la noche, al final de las veladas—, libertades dadas a los novios de Ouessant, concursos de erecciones de los chicos de Poitou... sin olvidar la brusquedad de los acercamientos: pedradas, pellizcos, empujones, torceduras de brazos, e incluso puñetazos, mediante los cuales los jóvenes del campo declaran su pasión a la chica ansiada[85]. Todo esto, por supuesto, está modulado por la posición social. Las «herederas» de los *ostals* de Gévaudan permiten el contacto más difícilmente que las criadas, sobre todo si estas últimas son chicas de servicio a las que los hijos menores desheredados pretenden, a menudo con brutalidad[86]. Son las sirvientas de granja las que más aportan al contingente de infanticidios, ya que les resulta difícil resistirse a los embates del amo[87]. Los huéspedes alojados en las casas de mineros del norte de Francia parecen haber contribuido a debilitar la armonía de las parejas de mineros. No terminaríamos de matizar los comportamientos de las distintas regiones y posiciones sociales.

III. LA REVOLUCIÓN DE LOS ÚLTIMOS DECENIOS

La aparición de una ciencia del sexo

Los últimos decenios del siglo corresponden a las premisas de una revolución en cuanto a las representaciones de la sexualidad cuya coherencia todavía no se ha intentado discernir. Ahora bien, este objeto histórico reviste todavía más importancia porque prepara la mutación de las prácticas que se opera lentamente durante todo el siglo siguiente. En este corto periodo que precede a la difusión de las obras de Freud y a la identificación del sujeto con su cuerpo, florecen la psicología experimental y la terapia en consulta, cuyo más puro representante en Francia es Pierre Janet, y los protosexólogos se emplean en definir y describir las perversiones.

Detengámonos un momento en la práctica de la autoobservación propugnada por los partidarios de la psicología patológica y los de la psicología-fisiología. Ésta revoluciona los procedimientos de introspección, en adelante objetivada por la medición, el test, la experimentación y la asistencia de un tercero. La práctica de la confesión fisiológica constituye un episodio importante de la historia del cuerpo. Nos contentaremos con un ejemplo, el de Émile Zola, que confía sus inclinaciones y comportamientos sexuales al profesor Édouard Toulouse, al hilo de una serie de tests y de mediciones. El médico llega a esta conclusión: «El instinto de la reproducción en el señor Zola es un tanto anormal en su actividad, pero en modo alguno en su objeto». Aunque «siempre ha sido muy olfativo en sus simpatías sexuales», no es un perverso y «no conoce el fetichismo en el amor»[88].

Años después, Zola se preguntaba, al redactar el boceto de una novela que jamás llegó a escribir, cuáles eran los límites de lo observable y lo decible en materia de placer sexual. Se trataba, para él, de la meta del enfoque del escritor naturalista. ¿Cómo dar cuenta de una noche de amor «coito tras coito» (él imagina que son siete)? Zola evoca su goce o el que da a un posible personaje, no se sabe. «Cuidado con esto», escribe. «Si analizo demasiado, ya no da la sensación de que goce realmente. Los primeros coitos sin análisis. Sólo más tarde, cuando esté menos empinado, puedo analizar. El otro hombre que se lleva dentro y que observa»[89]; tentativa fascinante del autor que intenta traducir el *crescendo* y el *decrescendo* del deseo masculino alternando el lenguaje de la acción y el de la introspección, pasando de la primera a la ter-

cera persona. Es una pena que Zola abandonara esta novela y, más todavía, que abandonara tal escritura sobre sí mismo.

En este contexto de aparición de una ciencia del sexo, la literatura erótica intenta renovarse, como atestigua la publicación de *La Vénus à la fourrure [La venus de las pieles]* de Sacher-Masoch. Por desgracia, es imposible que nos detengamos en estos datos, bien conocidos. Lo más interesante, en el marco de nuestro objetivo, es intentar descubrir la evolución de los modos de estimulación del deseo masculino, sin que, repitámoslo, se pueda distinguir siempre claramente lo que compete a la innovación de lo que resulta de la liberación del lenguaje.

Un proceso parece cierto: el que transforma el atractivo de una mujer pública. La exhibición salvaje, de alguna manera, la mezcolanza indistinta de cuerpos dentro del prostíbulo atraen menos que antes al cliente. La desnudez ofrecida, expuesta, tendida, a menudo inmóvil, cede al prestigio de la mujer en movimiento, en el juego de luces y sombras del bulevar de la gran ciudad, al atractivo de la cantante de café-concierto, con formas perfiladas por la luz de gas. El hombre busca al menos un simulacro de seducción; y esta evolución de las formas de su deseo determina la mutación del mercado de la sexualidad venal. Alcanzan gran éxito las casas de citas, de interior confortable diseñado a imagen de un salón burgués. Aquí el artificio llega a su apogeo, ya que la mujer pública es presentada al señor, más o menos ingenuo, como una mujer de mundo deseosa de cometer adulterio[90].

Otro refinamiento deseado: la escenificación de cuerpos femeninos en el interior de estos templos de la perversión que constituyen los grandes prostíbulos de lujo de la Belle Époque. Lo que nos lleva de nuevo a comportamientos, a menudo antiguos, que en adelante son catalogados y hasta cierto punto codificados por los protosexólogos. No es cuestión de resumir aquí el contenido de sus obras. Sólo la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing tiene más de seiscientas páginas. Seleccionemos lo más evidente, e intentemos identificar lo que parece exacerbar particularmente el deseo masculino de aquel momento. Al cuero, cuyo poder de seducción se había destacado desde hacía tiempo —pensemos en Restif de la Bretonne—, le supera con mucho el cabello de la mujer, capaz de hacer que tiemble de placer la pareja masculina. Devastadoras pelirrojas abundan en el prerrafaelismo y en la pintura simbolista. La cabellera mana como las olas, se enlaza y se pierde en las lianas que rodean a las mujeres de Mucha. Maupassant dedica una de sus novelas cortas a su poder de incitación a la masturbación. En los grandes al-

macenes —y en otras partes— fectichistas provistos de tijeras actúan subrepticiamente y se llevan a sus casas las abundantes cabelleras que harán sus delicias.

La lencería procura el mismo tipo de emoción[91]. Ya hemos intentado mostrar toda la carga erótica que revestía entonces. La multiplicación de la ropa interior, los obstáculos para desvestirse, las prohibiciones que dificultan la contemplación de la desnudez femenina y los abrazos que se dan casi siempre en un mar de tejidos dibujan una coyuntura favorable para la fijación de las fantasías sobre la lencería íntima. Los sexólogos Binet, Krafft-Ebing, Moll destacan su eficacia en la provocación de la excitación y el placer. Señalan que algunos hombres no pueden practicar el coito sin que un tejido ligero vele, al menos parcialmente, la desnudez de su pareja. Son muchos más aquellos cuya voluptuosidad se conforma con la posesión de la lencería de la mujer deseada. En toda Europa reinan entonces los ladrones de ropa íntima femenina. El delantal, que deja presagiar una intimidad fácil, suscita un tipo particular de fetichismo, que hace actuar a los seductores de criadas, como el Trublot imaginado por Émile Zola. Los ladrones de pañuelos son legión. El agente Macé ha descrito las actuaciones de los que operan entre la muchedumbre de los grandes almacenes. El cuerpo de la planchadora también alimenta las fantasías. Obligada a desnudar parcialmente el torso por la humedad de los talleres, simboliza la carga erótica que emana de las trabajadoras de lavandería.

La fotografía obscena —como ya hemos visto—, al revelar las curvas del cuerpo femenino, aviva el deseo de tocar o pellizcar las nalgas de las compradoras en los comercios. En la corte de Napoleón III, mientras que de cintura abajo el vestido femenino construye un cuerpo fantasmático superpuesto al real, es de rigor, por orden de la emperatriz, ostentar escotes profundos que dejen vislumbrar parte del pecho. Flaubert, a partir de 1851, en una carta a Louis Bouilhet, se detiene con deleite en los goces inagotables que le procuran los senos femeninos, cuya diversidad detalla. A partir de mediados de este siglo, como muestra un estudio reciente[92], el valor erótico de esta parte del cuerpo de la mujer se acentúa, lo que suscita un sentimiento nuevo de indecencia ante la madre lactante descolletada, como si el placer femenino del amamantamiento se tiñera de una vergüenza nunca antes vista. La *scientia sexualis* destaca la relativa analogía entre esta ofrenda del seno y el acto sexual. Havelock Ellis considera así que «el pecho henchido corresponde al pene en erección, [que] la boca ávida y húmeda del niño corres-

ponde a la vagina palpitante y húmeda, [que] la leche representa el *semen*»[93]; con esto se hace eco de una fantasía balzaciana, puesto que en 1842 el autor de las *Mémoires de deux jeunes mariées [Memorias de dos jóvenes recién casadas]* hacía decir a Renée de Lestorade, que describía los placeres de la lactancia: «No podría explicarte una sensación que irradia en mí del pecho hasta las fuentes de la vida». *Fécondité [Fecundidad],* de Zola, repite esta escena erótica y le confiere un alcance cósmico. La leche de Marianne brota de su pecho descubierto, en el prado, como mana el agua que fecunda los campos de su esposo Mathieu.

El imaginario erótico colonial

A partir de mediados del siglo XIX, se construye el imaginario erótico colonial, que amplía considerablemente la gama de fantasías. Se trata de un buen indicador para quien pretenda comprender la historia de las modalidades del deseo y de la repulsión. «La importancia que se concede al cuerpo del otro [extraño]», escribe Philippe Liotard, «sólo se comprende en referencia a nuestra propia historia y a nuestras propias [in]certidumbres identitarias». Las ficciones del cuerpo «rigen un mundo imaginario que escenifica las angustias y los deseos de una colectividad»[94]. El cuerpo colonial lo prueba a porfía.

Teniendo en cuenta el prestigio del orientalismo en la primera mitad del siglo XIX y la rapidez de la conquista de Argelia, el norte de África y, más ampliamente, el Imperio Otomano constituyen territorios privilegiados donde se elabora el erotismo colonial. Constituyen los teatros más reveladores de las fantasías y los deseos insatisfechos del blanco occidental.

Las «mujeres del Magreb», las «prostitutas del Magreb» están omnipresentes en los relatos de viajes redactados a finales del XIX y principios del XX. Se trata de una construcción cuyas etapas relata Christelle Taraud. Sigamos su enfoque genealógico[95]. En 1857, se publica *Un été dans le Sahara* de Eugène Fromentin. La obra enriquece considerablemente el imaginario del desierto; pero ése no es nuestro propósito. El descubrimiento de las «mujeres compartidas», es decir, ofrecidas como muestra de hospitalidad en determinadas tribus, fomenta la idea de que se trata de mujeres fáciles a las que automáticamente el europeo considera prostitutas.

La moda del orientalismo convierte desde entonces el Imperio Otomano en territorio de búsqueda de placeres carnales. Estambul evoca, desde hace decenios —si se piensa en las *Odaliscas* de Ingres—, la profusión de mujeres voluptuosamente desnudas; mujeres inaccesibles, reservadas, guar-

dadas y todas a disposición del varón —el sultán— al que se imagina henchido de lujuria. Estas esposas múltiples, en perpetua espera del deseo del hombre, listas para el comercio carnal, bañadas, perfumadas, ofrecen la blancura de sus formas desarrolladas, suavemente lánguidas, sobre sofás y cojines. Provocan en el espectador o el lector masculino una identificación envidiosa con el esposo indolente. El harén sugiere placeres antitéticos de los que podría procurar la sexualidad en grupo, es decir, la orgía. Los placeres del hombre están ahí regidos por la sucesión. El esplendor de los cuerpos femeninos lleva a pensar que, de sus relaciones, que les libran de la espera, nacerán niños hermosos, reflejos de cópulas en serie. En este sentido, sería abusivo identificar demasiado deprisa lo imaginario del harén con lo imaginario del burdel. El primero vincula la profusión femenina con la fantasía de la ebriedad erótica acentuada por el deseo de procreación; a diferencia de la casa poblada por mujeres públicas, el harén se ajusta a su manera a normas que controlan el comercio sexual.

Sin embargo, es conocida la fuerza del deseo suscitada en Flaubert, como en Maxime Du Camp, por las prostitutas de Egipto, Líbano o Constantinopla. «No hay nada más bello», escribe el primero a propósito del «barrio de las putas» de Keneh, «que estas mujeres te llamen». Ese día, se negó. «Si hubiera follado», añade, «otra imagen se habría superpuesto a ésa y habría cegado su esplendor»[96]. Aquí parecen mezclarse las imágenes del harén y del burdel, la posesión de la almea y la prostituta.

Durante el viaje a Oriente, el estrechar a una mujer exótica, en el cuerpo de la odalisca, se integra en la fiesta de los sentidos. Coincide con los encantos —y a veces con las decepciones— surgidos del esplendor del paisaje, de la atmósfera asfixiante y de lo penetrante de los perfumes del entorno. Contribuye al extrañamiento que conllevan las nuevas experiencias táctiles y las conmociones de la cenestesia. La unión se desarrolla en lugares extraños, en lechos con perfumes desconocidos. «De vuelta a Benisuef«, escribe Flaubert, «el 13 de marzo de 1850, echamos un polvo en una choza tan baja que había que arrastrarse para entrar en ella [...]. Jodimos en una estera de paja, entre cuatro paredes de limo del Nilo, bajo un techo de cañas y a la luz de una lámpara colocada en la muralla»[97].

«En Esneh», confía a Louis Bouilhet, «en un día eché cinco polvos y se lo chupé tres veces» —en «su cama de cañas de palmera»— a Kuchuk Hanem, «una auténtica granuja, pechugona, entrada en carnes, con los agujeros de la nariz muy abiertos, ojos desmesurados, magníficas rodillas, y que al dan-

zar mostraba extraordinarias mollas sobre el vientre. Su pecho desprendía un olor de trementina azucarada [...]. La chupé con pasión [...]. En cuanto a los polvos, fueron buenos. El tercero, sobre todo, fue feroz y el último, sentimental. Nos dijimos muchas cosas tiernas, al final nos abrazamos de una forma triste y enamorada»[98].

Este raro testimonio de hazaña de prostíbulo sugiere la obsesión por la fuga del deseo que sucede a una serie de orgasmos, y más aún, la necesidad de vanagloria que justifica semejante aritmética de los goces. En Beirut, el director de correos les ofrece a unos «pimpollos». Gustave proclama: «Me tiré a tres mujeres y me eché cuatro polvos». Precisa: «Tres antes de la comida, y el cuarto tras los postres [...]. El joven Du Camp no se echó más que un polvo». Entre sus parejas venales, que le garantizan que pertenecen a la «Sociedad» y a las que también atrae la perspectiva de placer, Flaubert hace especial mención de una niña «con cabello negro rizado, que tenía una rama de jazmín en el pelo y que me ha olido muy bien (con uno de esos olores que llegan al corazón) mientras eyaculaba en ella»[99].

En la perspectiva del erotismo prostibulario de los «chicos», que refleja los *topoi* de la pornografía divulgada unos años después por Alfred Delveau, no se describe el goce femenino ni tampoco la posible sutileza de las caricias o de las maniobras que tengan por finalidad lograr el placer de la mujer. El de la pareja, aunque fueran estas mujeres públicas, no hay necesidad ni de mencionarlo; cae de su peso, teniendo en cuenta la morfología, la energía, la pasión del hombre y sus capacidades.

Las mezquindades de Flaubert y, más aún, las de su joven camarada Maxime Du Camp, que se hace masturbar por niñas de once años y se deja tentar cuando le ofrecen niños, inauguran un turismo sexual que sólo más tarde saldrá a la luz del día.

A finales del siglo XIX y en los decenios sucesivos, una amplia literatura popular y colonial, muchas tarjetas postales y fotos obscenas concurren en «una construcción social del deseo y de la desnudez de los otros que hace hincapié en el primitivismo y la visión orientalizante de la carne»[100]. Se elaboran diversos tipos étnicos de mujeres, desnudas —pero veladas en la realidad—, como la morisca, la berebere, la magrebí. Se hace hincapié en la supuesta animalidad de su sexualidad; toda mujer indígena era considerada como una cualquiera en potencia.

En esa misma época, las imágenes del África negra y del Extremo Oriente comienzan a contribuir a la generación del deseo del cuerpo colonial.

A este respecto, es preciso comprender correctamente el sistema de referencia, racista, que es entonces el de las sociedades africanas. Los occidentales someten al continente negro a un ordenamiento antropométrico y estético. «Midieron [entonces] los cuerpos de las poblaciones encontradas, evaluando sus matices cromáticos —se trata de lo esencial—, examinaron insistentemente las formas de los cráneos y la nariz, midieron los ángulos faciales y procedieron a [realizar] diversos exámenes bioquímicos»[101]. A partir de esta «topografía de los cuerpos», se realizan clasificaciones. Se elabora una jerarquía de razas, que gobierna la estimulación del deseo sexual. «La historia, la cultura, la singularidad», escribe David Le Breton, «son neutralizadas, borradas en beneficio de la fantasía de un cuerpo colectivo, sumido bajo el nombre de raza»[102].

Sería interesante relacionar tales procedimientos con los que han conducido a la elaboración de los tipos en la sociedad de la primera mitad del siglo XIX, puesto que Ségolène Le Men nos ha indicado la importancia del cuerpo en esta construcción.

El imaginario de las razas está anclado en lo más profundo de la población. En Francia, el divulgador Louis Figuier publica, en 1880, *Les races humaines*. El experto geógrafo Élisée Reclus expresa las mismas convicciones, y muchas novelas de Jules Verne, algunas revisadas por su hijo Michel, nos dejan perfectamente clara la común adhesión a este punto de vista. Se puede citar, además de *Cinco semanas en globo, La extraña aventura de la misión Barsac* y todavía con más razón *El pueblo aéreo.* Pero no es en absoluto una cuestión de erotismo.

Para comprender correctamente nuestro propósito, conviene desviarse nuevamente. Los occidentales no se contentan con observar y clasificar; sino que fabrican arquitecturas corporales. En lo que concierne al continente negro, se distinguen tres grandes tipos. Algunas tribus se incluyen dentro del grupo del negro «ordinario»: «nariz chata, labios gruesos, frente baja, tipo braquicéfalo», silueta rechoncha, piernas cortas, que implican un «alma pesada, simple y pasiva»[103]. Por debajo, en la escala de los seres, figuran los pigmeos y todas las poblaciones pigmoides, cuya cara se considera casi simiesca, con un sistema piloso muy desarrollado. Estos dos grupos no suscitan el deseo.

Sin embargo, hay negros esbeltos, con un cuerpo bien proporcionado y articulaciones delicadas. Sus manos son finas, sus labios delgados. El aspecto de la cabeza, la forma del cráneo, un perfil calificado como aristocrático,

sugieren nobleza. De alguna manera, son «blancos ennegrecidos», razas de contacto... Son percibidos como «cobrizos u oliváceos, incluso sólo como bronceados más que negros». Al igual que los magrebíes, parecen salir de un molde blanco. Sus mujeres son deseables, al igual que las mulatas.

Incluso antes de la expansión de la literatura colonial, se presenta a la mujer negra como ajena al tabú, sujeta al poder del instinto, a una sólida y animal búsqueda del placer sexual»[104], a «arrebatos desconocidos en cualquier otra parte», conforme al calor del clima, la tibieza de las noches y la lujuria de la naturaleza, más que a sutilezas eróticas. Las descripciones insisten más en su cuerpo escultural que en su rostro. Los autores se detienen con complacencia en sus senos y nalgas. Se opina que sus órganos genitales están sobredimensionados. Las colonias permiten además liberar la fantasía de la posesión de niñas muy pequeñas y niños impúberes.

En 1881, Pierre Loti, después de la aventura orientalista de *Aziyadé*, publica *Le Roman d'un spahi*[105]. El libro describe la relación amorosa trabada entre un soldado francés y Fatou, una joven wolof. El hombre la desea, pese a la sensación de que ella es casi un animal. Así, Fatou no le escatima «carantoñas de tití enamorado». Pero también se puede suponer que esta proximidad constituye un incentivo. En un África poblada de fieras acosadas en las «grandes cacerías», la mujer negra, en la imaginación masculina de la época, puede asimilarse por igual a la pantera y a la mona. En cualquier caso, el espahí es consciente, como certifica el autor, de que esta relación constituye una profanación de sí mismo. Cuando llega la ruptura, tiene la impresión de volver a recuperar «su dignidad de hombre blanco mancillada por esta carne negra». Lo importante es que esta aventura y su desenlace no chocaran a sucesivas generaciones de lectores; Loti no hacía más que reproducir las convicciones generales. A comienzos del siglo XX, la atracción sexual ejercida por las mujeres tutsi de Ruanda, comparada con un desdén manifiesto por las hutu, ilustra a porfía la construcción de jerarquías que antes evoqué. La interiorización de esta segregación por parte de las poblaciones negras ha desembocado en este caso en conocidas tragedias.

En resumen, odaliscas, moriscas, bereberes, mujeres wolof, peul o tutsi, sin olvidar a tonquinesas y tahitianas —cuestión que también merecería entrar en detalles—, constituyen otras tantas metáforas de las carencias de los occidentales. El cuerpo de las mujeres de las colonias ofrece un complemento al deseo inspirado por las europeas. Ofrece, a buen precio, una carne exótica que renueva profundamente las fantasías. Por desgracia, no se pue-

de medir el número de occidentales que han mantenido relaciones de esta clase con estas mujeres. No obstante, era indispensable recordar aquí este extrañamiento sensual.

Añadamos que la influencia de la vida en las colonias en el cuerpo del europeo supera con mucho la esfera del erotismo. E. M. Collingham[106] ha demostrado magistralmente la «indianización» del cuerpo de los ingleses instalados en el subcontinente, o más bien, la constitución de un cuerpo angloindio. Las disciplinas somáticas, los cuidados y los placeres del cuerpo, se vieron transformados, hasta la disolución de este modelo en vísperas de la II Guerra Mundial.

Los personajes del invertido y la lesbiana

Como hemos visto, entre finales del siglo XVIII y mediados de la década de 1860, al filo de un discurso inagotable dominado por el asombro, la unión carnal entre hombres —lo que el húngaro Benkert bautiza como homosexualidad en 1869—, que hasta entonces se percibía como un pecado, adoptó en el imaginario la figura de un mal extraño que azotaba a una clase de individuos. La elaboración del tipo antinatural, en su pintoresco «carnaval de las apariencias», respondía a este deseo de destrucción de las confusiones de seres mediante el afinamiento del análisis de los signos, que caracteriza la investigación social de la primera mitad del siglo XIX. Se integraba también vagamente en el proceso de patologización de la vida social que se operaba entonces.

En la segunda mitad del siglo XIX se impone el personaje del invertido. Éste abandona la simple esfera del vicio y de la descripción somática. Se convierte en objeto de un análisis psicológico[107], lo que, según Michel Foucault, permitió la creación de la homosexualidad, tesis que hoy día es objeto de debates, presentados por Didier Éribon. Por supuesto, como siempre en el campo de la historia cultural, la ruptura no es clara. Prosigue el afinamiento del retrato de la especie. Se encuentran en Thoinot y Féré, por ejemplo, ecos de la taxonomía anterior elaborada por el agente Canler o por el doctor Ambroise Tardieu. Hay que decir que nada de esto es lo esencial.

En 1870, Westphal publica *L'Inversion congénitale du sentiment sexuel avec conscience morbide du phénomène*... Comienza el desplazamiento del retrato físico hacia el análisis psicológico. En adelante, se piden declaraciones a homosexuales, se busca que confiesen lo que sienten. Aunque ningún escritor del siglo XIX haya reivindicado o confesado públicamente una prefe-

rencia homosexual en un texto autobiográfico, son numerosas las declaraciones patéticas obtenidas por los médicos a partir de la década de 1860[108]. El recurso a la confesión provocada coincide o se integra de lleno en una práctica más amplia, la de los relatos biográficos exigidos por los especialistas en antropología criminal. Los tratados sobre homosexualidad toman forma de montajes de resúmenes ordenados por el cuestionamiento del autor. Más tardíamente, Havelock Ellis será el primero en investigar sobre la «inversión» en un medio social, en este caso la alta sociedad inglesa.

La homosexualidad se integra en la clasificación de las perversiones. Ya en 1844, Heinrich Kaan había publicado su *Psychopathia sexualis,* título utilizado de nuevo en 1868 por Krafft-Ebing en su principal trabajo. A partir de entonces, por influencia cruzada de los discípulos de Galton, de los miembros de la escuela clínica alemana, de los adeptos a la antropología criminal lombrosiana y de los lectores de Morel o de Magnan, los protosexólogos enumeran como síntomas de regresión atávica o de degeneración conductas consideradas hasta entonces en sí mismas y simplemente designadas, por ejemplo, con los términos de «sodomía», «tribadismo», «pederastia», «bestialismo». A los ojos de las élites, las «perversiones» recodificadas suponen un peligro social. Parece que son constantes los intercambios entre la desviación, el crimen y la locura. El fetichista se transforma fácilmente en ladrón, el «invertido» en asesino, el zoófilo en terror de los campos. En cuanto al amor entre hombres, se considera el prólogo de todas estas manifestaciones mórbidas. A este respecto, se produce una distinción[109] entre la homosexualidad congénita y la homosexualidad adquirida, la única inexcusable, ya que parece que quienes nacen invertidos no tienen auténtico control sobre sí mismos. Charcot, Magnan, Féré y Hirschfeld reconocen el origen hereditario del caso y los primeros lo asocian con la degeneración. Se alude a episodios de la vida intrauterina o de la sexualidad infantil para explicar el origen del mal.

Todo el ser está marcado: la inteligencia, la sensibilidad y la morfología del cuerpo. El invertido tiene la tez muy pálida y aspecto enfermizo. Sufre trastornos del sistema nervioso. Sujeto a un deseo irresistible, a menudo es onanista por añadidura. Envidioso, vengativo, propenso al llanto, apasionado, como demuestra su correspondencia, se muestra inconstante y voluble. La homosexualidad puede combinarse con otras enfermedades mentales. Según Moreau de Tours, sus víctimas son candidatas a la locura. Los especialistas afirman que el exhibicionismo, el fetichismo y el masoquismo son

frecuentes en los invertidos. En ellos confluyen las perversiones. Más tarde, Hirschfeld afina el análisis, observando la homosexualidad con simpatía y esforzándose por dignificarla, aunque también él considera que hay rasgos fisiológicos específicos que constituyen la base biológica de una psicología diferente a la del heterosexual.

Aunque esta protosexología se centra más en la nosografía que en la terapéutica, se evoca, cuando no se utiliza directamente, toda una gama de recursos. Se puede acudir a la hipnosis, a las relaciones terapéuticas con prostitutas, a la gimnasia, a la vida al aire libre... y también a la castración (Krafft-Ebing). Obviamente, el matrimonio entra en esta serie de remedios, como en todo lo referente a las supuestas desviaciones del deseo sexual en el siglo XIX. Otros propugnan la castidad, la redención por la abstinencia.

La reflexión sociológica se suma en adelante a la observación clínica y al análisis psicológico. En general, se percibe la homosexualidad como algo ajeno. Los franceses la consideran un mal alemán o británico, convicción acentuada por el caso de Oscar Wilde. Desde hacía mucho tiempo, se denominaba «vicio italiano» a la sodomía. Chevalier y Riolan afirman que la homosexualidad está particularmente arraigada entre floristas, sombrereros, planchadores, lavanderos, sastres y tapiceros. Havelock Ellis considera que es frecuente en peluqueros, médicos, pintores y hombres de teatro.

Sin embargo, según los médicos, la homosexualidad masculina afecta sobre todo a las clases altas: miembros de la burguesía ociosa, artistas, gente de letras... Se dice que es infrecuente en los campesinos que llevan una vida activa al aire libre. A este respecto, Thoinot, Moll y Mantegazza son ciertamente menos categóricos. La gran investigación realizada por Anne-Marie Sohn lleva efectivamente a poner en cuestión el cuadro presentado por los médicos. Considerando el elenco de acusados de ese delito, obreros, criados, viajantes de comercio y soldados son los que cuentan con la representación más nutrida de homosexuales —raras veces descritos como afeminados—, aunque los campesinos también integran esta población.

La distorsión entre el discurso médico y las fuentes judiciales tiene una explicación: la homosexualidad parece poco compatible con el modelo de virilidad sobre el que se asienta entonces la imagen de la clase obrera. Como la prostitución, tiene que ver con la fuga social. Por ello, suprimió las fronteras establecidas entre clases y razas. El homosexual asusta precisamente porque su deseo lo hace capaz de dicha subversión. Queda alguna prueba: su espacio geográfico es el de la gran ciudad y su aglomeración. La homose-

xualidad amenaza todos los medios donde reina un control férreo de lo mixto: escuelas, cuarteles, navíos, prisiones, hospitales y congregaciones religiosas. En la introducción a su monumental investigación dedicada a una comparativa de la homosexualidad en Gran Bretaña, Alemania y Francia, Florence Tamagne dedica al respecto largas exposiciones a la cultura elaborada en las *public schools* inglesas[110].

Esta nueva etapa de la historia de las representaciones de la homosexualidad no puede comprenderse sin hacer referencia al contexto de su constitución. La obsesión por la degeneración y la regresión relacionada con el progreso de la civilización, el temor a la disminución de la natalidad, el terror que inspiraba el peligro venéreo, la idea de que el feminismo en ascenso conllevara la multiplicación de vientres inútiles, la crisis de identidad masculina, evidenciada por Anne-Lise Maugue[111], al terminar un siglo en el que el hombre nunca había estado orgulloso de su cuerpo, la necesidad de anclar, *a contrario,* el modelo de la heterosexualidad, la convicción difusa de un relajamiento del orden moral a partir de mediados de la década de 1890 y, en lo que concierne a Francia, la crisis alemana del pensamiento francés que sigue a la derrota, constituyen un conjunto de datos de los que se hace eco el nuevo perfil de la homosexualidad.

Nuestro objetivo concierne exclusivamente a la historia del cuerpo, y por tanto no es posible que tratemos globalmente la historia de la homosexualidad. Destaquemos sólo que aprisionados en estas representaciones sociales y culturales, con la mirada de los sexólogos posada en ellos, los homosexuales comienzan a forjarse en este fin de siglo una identidad específica que permite la plena realización personal, ya sea por referencia a la cultura clásica, ya sea, como en el caso de Magnus Hirschfeld, por la reivindicación de la pertenencia a un tercer sexo. Dicho esto, sólo después del periodo estudiado en este volumen se desplegarán, con la conocida amplitud, este proceso identitario y la investigación de la subjetividad homosexual.

En comparación con lo que se refiere al «invertido», el discurso médico dedicado al cuerpo de la lesbiana parece muy sosegado. Sin embargo, se ciñe al imaginario de finales de siglo. Los protosexólogos se esfuerzan en describir y, en cierto modo, en inventar a la homosexual, haciendo de ella también un tipo psicopatológico construido sobre el modelo de una heterosexualidad disfrazada, con la adición de la hipersexualidad. A propósito de esta «inversión», se vuelven a encontrar los procedimientos taxonómicos relacionados con la homosexualidad masculina. Se establece una jerarquía,

según el grado de transgresión de las normas de género, entre lesbianas ocasionales, hermafroditas psíquicas y auténticas homosexuales que tienden a la masculinidad y que culminan en la ginandria. En estos observadores se instaura una tensión entre la tesis biológica de lo innato y la de los caracteres adquiridos después de la iniciación, de la seducción, y por tanto del descubrimiento tardío de los placeres lésbicos.

Se insiste en que, desde siempre, la lesbiana ha intentado imitar al hombre. Desde ese momento, pretende disfrutar de su autonomía[112]. Féré afirma que de niña juega a los soldados y a subirse a los árboles. Le gustan los juegos de niños, declara Magnan. Chevalier incide en su gusto por el deporte. Morel destaca que le gusta fumar y vestir ropas masculinas. Las lesbianas tienen sueños eróticos invertidos. Cuando aman, vuelve a señalar Magnan, es con una violencia extrema y una pasión insaciable. Riolan subraya la intensidad de sus celos. Según Krafft-Ebing, la homosexual se define por el grado de masculinidad. Havelock Ellis, a su vez, distingue con una insistencia particular entre auténticas lesbianas, masculinas, y seudolesbianas, cuyas prácticas son resultado de un rechazo masculino o de la seducción. En cualquier caso, a sus ojos, como más o menos implícitamente a los de sus compañeros, la pareja de lesbianas es un plagio de la pareja heterosexual.

Dicho esto, dejando aparte la hipertrofia del clítoris, el cuerpo de estas mujeres parece estar menos marcado que el del homosexual. Aunque los hombres consideren que sus relaciones son desenfrenadas y convulsas, la energía de sus relaciones y la sexualidad desbocada que las lleva de orgasmo en orgasmo son bastante tranquilizadoras. Todo esto prueba la insatisfacción debida a la ausencia del semen masculino, única cosa capaz de apaciguar a una mujer. Ciertamente, las relaciones de dos mujeres entre sí exaltan intensamente la imaginación masculina. Los hombres piensan con complacencia en el exceso y el desenfreno de «la convulsa», de la diestra bulímica que toca todos los palos[113]. *Gamiani,* de Musset, eleva a su cima esta lectura desenfrenada del placer entre mujeres. Baudelaire habla de la «ardiente Safo»... Pero, al mismo tiempo —y esto no deja de ser una paradoja— la lesbiana conserva en la imaginación masculina algo de niña grande, de eterna colegiala. También se imagina sus relaciones como cualquier otra escena objeto de deseo. Vividores como el duque de Morny ven en ello la ocasión de un aprendizaje sensual del que el hombre se podrá aprovechar más adelante. Que una de las amantes intente usurpar el papel del varón parece un simple simulacro. Lo que resulta tranquilizador para el hombre es conside-

rar que el placer de las mujeres no constituye ningún fin en sí mismo. Además, la simple imagen de los placeres lésbicos concita la de la profusión femenina en ausencia del varón y, por tanto, la del harén. Finalmente, el clitorismo o el safismo —ya que los médicos distinguen entre la costumbre del frotamiento del clítoris y la del intercambio de caricias bucales— permiten a las jóvenes sensuales mantener a buen recaudo su virginidad física; y el hombre engañado de esta manera por su mujer no se siente como un auténtico cornudo.

No hay que creer que la historia de las representaciones del amor entre mujeres y las convicciones científicas que suscita sólo reproduce la historia de la relación entre hombres. Hasta los últimos años del siglo XIX, el discurso sobre el safismo es masculino. Sigue sin tener relación con la realidad de la experiencia lésbica. Se carga de angustias y fantasías masculinas. Es exploración inquieta del insondable misterio del deseo y del placer femeninos. Refleja la fascinación que ejerce la idea de los goces inusitados, y sobre todo ilimitados en el tiempo, que escapan al *decrescendo* del deseo que el hombre experimenta tras el orgasmo. Esta figura del éxtasis lésbico espolea en él la necesidad de imaginarlo y decirlo para exorcizar su misterio y, por tanto, su peligro. La lesbiana tenebrosa y fatal, como la que aparece en los textos masculinos de la primera mitad del siglo XIX, ilustra a la vez la angustia suscitada por la sexualidad y la búsqueda de una belleza misteriosa[114].

En esta fascinación por la opacidad del placer del otro se basa el éxito de las escenas de masturbación femenina y abrazos sáficos que salpican tanto las novelas eróticas de los siglos XVIII y XIX como las actuales películas pornográficas. Los hombres tienen con frecuencia ocasión de observar el placer que provocan en sus parejas, pero sólo la mirada furtiva o la lectura les permiten entrever el placer femenino —en cierta medida en estado puro—, es decir, el que se desarrolla sin ellos de por medio.

Desde esta perspectiva, el discurso masculino y de los expertos sobre la homosexual coincide con el que se construye respecto a la mujer histérica; al margen de que Charcot y sus colegas de la Salpêtrière pueden hacer hablar al cuerpo de las mujeres y registrar su delirio —que reviste la forma de un deseo heterosexual—, mientras que los protosexólogos tienen que contentarse con fragmentos de relatos vitales. Queda por decir que en ambos casos los hombres se sienten comisionados para explorar los mecanismos del deseo femenino y transmitir ese saber a las mujeres. La cercanía entre los

discursos sobre la histérica y sobre la lesbiana es ilustrada por un mismo retrato de mujer con una sexualidad exacerbada.

Así, en 1806, Louyer-Villermay (en su *Théorie utérine...*) considera como particularmente dominada por su sexo, y por tanto peligrosamente amenazada por la histeria, a la joven con «temperamento uterino y sanguíneo, morena, con tez coloreada, ojos negros y vivos, boca grande, dientes blancos, labios encarnados, abundante cabellera, mucho vello de color azabache, con reglas abundantes»[115]. En las escenas de aprendizaje del lesbianismo que proliferan durante el cambio de siglo, las seductoras que se inician en el cunnilingus suelen ser presentadas como morenas con aspecto masculino y sus víctimas, como rubias hasta entonces inocentes.

Las artes plásticas reflejan a porfía la relativa indulgencia masculina respecto a las relaciones entre mujeres; y, curiosamente, los riesgos nosológicos que acechan a la lesbiana son denunciados menos vivamente por los médicos que los que amenazan a la mujer que se entrega a «fraudes conyugales». Dicho esto, ocurre que se llega a considerar como un remedio la ablación del clítoris y que se contempla la «masturbación precoz» como un preludio lamentable de la inversión de la joven. La mala educación se considera la principal fuente de lesbianismo.

Desde principios del siglo XIX, el discurso masculino asociaba el safismo a grupos ya marginados: prostitutas, prisioneras, actrices, mujeres vendidas o venidas a menos. En cuanto al retrato elaborado por los escritores —piénsese en la publicación de *La muchacha de los ojos de oro* de Balzac en 1835—, tendía a hacer de la tríbada una vampiresa seductora, hasta que se elabora el mito de la lesbiana decadente, identificada con la histérica y la neurótica. El deseo lésbico «sólo se consideraba en negativo como complejo de castración o como inversión congénita»[116].

La investigación de Anne-Marie Sohn lleva una vez más a revisar profundamente el cuadro precedente, que constituye ante todo un testimonio sobre los deseos y frustraciones de los hombres. La historiadora señala con razón que los médicos calcan su retrato de la lesbiana sobre el de la mujer emancipada, que es la que alimenta su angustia. Dentro de la población estudiada, las homosexuales no se travisten ni aparecen con rasgos de hombre malogrado.

En cualquier caso, desde la creación de la aristocrática secta de las anandrinas a finales del siglo XVIII, el safismo se vivía como un espacio de libertad, protegido de las exigencias del deseo masculino, dentro del cual se po-

día ejercer la solidaridad femenina. Pero habrá que esperar a que termine la I Guerra Mundial para que tome forma auténticamente una identidad homosexual femenina y para que el deseo lésbico deje de ser socialmente invisible.

Riesgos y perjuicios de la visibilidad del cuerpo

Todo lo precedente nos lo ha mostrado: la historia del cuerpo es indisociable de la manera en que se lo mira. Muchos investigadores anglosajones se dedican a este tema, en sus múltiples facetas: Jonathan Crary, Christopher Prendergast, Jann Matlock, Emily Apter, Vanessa Schwartz, Hazel Hahn[117], por citar unos cuantos ejemplos. Unos escrutan la evolución del estatuto de observador y los modos de educación de la vista y otros la retórica de la visibilidad, es decir, el discurso dedicado a los efectos y los peligros de la visión, los límites de lo observable, a todo lo que da ritmo al debate entre la censura y la audacia de la vista. Otros estudian la historia de las emociones del espectador, relacionada con la subjetividad creciente. En resumen, si a ello se añade el progreso de las ciencias y técnicas de la óptica, así como la evolución de los modos de construcción de las apariencias, esta historia de las nuevas formas de mirar parece de una complejidad extrema.

Del conjunto de estos trabajos, en lo que nos concierne, sobresale una idea central: la enorme importancia que se da al acto de mirar, sobre todo el cuerpo. Por otra parte, la certeza de que la vista encierra muchos peligros, en particular para las mujeres, recorre todo el siglo, desde la Revolución Francesa hasta la aparición del psicoanálisis. La guardia se acrecienta entre 1847 y 1857, cuando se trazan estas nuevas maneras de mirar y observar, designadas con el término «realismo».

Múltiples factores, y sobre todo los progresos de la óptica, determinan la historia de la mirada. Bajo la Monarquía censataria se ponen de moda en Francia los anteojos, después el uso de los gemelos de teatro y del oftalmoscopio, hasta que llega la estereoscopia. Todos estos inventos guardan una relación con la esfera erótica e incluso con la obscena. Caleidoscopios, telescopios y otros instrumentos se venden a menudo en cajas que enseñan un cuerpo femenino. La imagen pornográfica insiste mucho en el tema de la mujer mirando por un instrumento óptico, como si en su caso se tratara de invertir el dimorfismo sexual de las tácticas de la mirada furtiva.

La historia de la mirada también es indisociable de la historia de la censura y, más ampliamente, de la diatriba continua que denuncia los peligros,

e incluso «el daño irremediable», de la visibilidad y la representación. El miedo a mancillar la mirada, esencialmente la de la mujer, abunda en esta literatura. Materializa el temor de que las mujeres puedan contemplar lo que se considera que debe estar a resguardo de su vista. Además, revela la fascinación masculina por la mujer mientras ésta mira. Teniendo en cuenta su naturaleza, para ella ver es arriesgarse a impregnarse y concebir.

La exhibición de las diferencias del cuerpo de ambos sexos suscita un temor particular; sobre todo se trata de la ostentación de los detalles anatómicos. Ocurre lo mismo, en el ámbito literario, en el de la pintura de la escena de seducción que hace que la imaginación se escape hacia los placeres de cama, aun cuando éstos no sean descritos. Aquí se revela la fuerza de la imagen de alguien mirando por el agujero de una cerradura, a la que tanto recurría entonces la caricatura.

Algunos lugares concentran las inquietudes; sobre todo las colecciones de anatomía. Es el caso del Museo Dupuytren, abierto en París en 1835, frente a la Facultad de Medicina, y que pronto contó con varios millares de figuras de cera. El museo de ceroplastia ideado por Bertrand Rival, que se ideó con la voluntad de no franquear la entrada a mujeres, se quedó en estado de proyecto, al menos a él en lo que refiere. En 1856, se abre el gran museo anatómico del doctor Spitzner, antes de que en 1885 esta colección se hiciera itinerante debido a un incendio. El museo Hartkopf del profesor Schwartz abre en 1865, en el pasaje de la Ópera. En el museo del doctor Spitzner, una serie de cuarenta piezas desmontables permite al visitante masculino explorar los órganos íntimos de la mujer. Además, contiene figuras de cera que muestran la evolución de la gestación, desde la concepción hasta el parto, y diversas imágenes de la región pélvica. Ya hemos hablado antes del museo del doctor Bertrand dedicado a las monstruosidades producto de la masturbación.

Aproximadamente hasta finales de siglo, innumerables barracas de feria exponen figuras anatómicas de cera de los secretos, «las bellezas, los horrores y las malformaciones humanas»[118]. Las mujeres sólo pueden acceder a los primeros apartados. Los que desvelan la desnudez se reservan a los hombres mayores de veinte años que quieren completar su información sexual contemplando Venus de todo tipo. En 1875, el museo de anatomía del doctor J. de Groningue exhibe, en el bulevar de Sebastopol de París, una «mujer de raza circasiana, desmontable en treinta y dos piezas». En 1888, en la feria de Neuilly, un presentador con bata blanca explica la disección de una Venus

anatómica en partes. Con toda sencillez, los visitantes masculinos pueden completar sus conocimientos examinando fetos conservados en formol o pieles humanas curtidas, sin olvidar la teratología: moldes de hermafroditas, hermanos siameses, Venus de cuatro pechos.

A partir de 1880, entra en declive el éxito de las barracas que presentan figuras anatómicas de cera en las ferias. En 1905, la jefatura de policía decide la supresión de los «museos secretos accesibles a una categoría especial de visitantes». Las concentraciones de feriantes pierden su papel pedagógico y las colecciones anatómicas salen a subasta.

A todos estos establecimientos se suman aquí y allá museos que exponen colecciones de lo más diverso. El Museo Borbónico de Nápoles cuenta con una sala a la que el público no puede acceder hasta la década de 1860. Contiene las piezas arqueológicas más eróticas que se rescataron de Pompeya. El museo de pintura y escultura, como ya hemos visto, desempeña entonces un papel muy importante en la ampliación de los límites de lo que se puede mirar, lo que no dejaba de provocar reacciones de defensa por parte de las mujeres, cuyo pudor resulta ofendido. Baudelaire se sorprende al ver que Louise Villedieu, que un día lo acompaña al Louvre, enrojece y se tapa los ojos, enfadada porque se atrevan a mostrar allí tantas obscenidades.

Hay que insistir en que el teatro popular y la novela contribuyen a redefinir lo que se puede mirar e imaginar. Pero la censura vigila. Ya en 1840, el juicio a la señora Lafarge había sido también el de *Las memorias del diablo* de Frédéric Soulié[119]. Muchos estaban convencidos de que esta lectura había pervertido la imaginación de la presunta envenenadora. En 1847, la Justicia persigue a Anthony Méray por haber publicado *La part des femmes,* que contaba con una escena de seducción considerada groseramente licenciosa. Judith Lyon-Caen ha demostrado el calado de las críticas contra la literatura novelesca en la II República[120]. A su vez, en 1857, Flaubert es llevado ante los tribunales. La carne satisfecha de Bovary, al día siguiente de la noche de bodas, parece una alusión demasiado sugerente; y la escena de amor en un simón, aun estando velada, parece intolerable; todo esto aviva el escándalo que ya provocó el que se administraran los Santos Óleos a la protagonista. En todos estos casos, chocan particularmente los detalles lascivos. Se piensa que un simple adjetivo basta para poner en marcha la imaginación femenina.

¿Qué se puede decir de la evolución de las actitudes? La tesis de Tamar Garb, que es la más citada, considera que durante todo el siglo XIX se prohi-

bió a las mujeres la visión del cuerpo, que se las puso a resguardo de «cualquier verdad cruda». El voyeurismo —en sentido lato— estaba reservado a un círculo masculino, por otra parte bastante restringido si se considera el conjunto de la sociedad francesa, de la misma manera que se le reservaba la visión de fotografías obscenas.

Jann Matlock matiza más. Destaca el aprendizaje progresivo de las mujeres, la apropiación lenta de los poderes que confiere la posibilidad de mirar o, si se prefiere, la ampliación indudable de la experiencia de la mirada y, al mismo tiempo, la extensión del hábito de pensar basándose en una experiencia visual. Un lento acceso a la visibilidad que, según ella, se desarrolla bajo la III República en virtud de la mayor permisividad.

El informe de Jann Matlock parece bastante convincente. A lo largo de todo el siglo, acosadas por una marea de imágenes, como destaca Philippe Hamon, no se preservó a las mujeres de mirar las caricaturas de la prensa popular y los dibujos de todo tipo que circulaban, sin olvidar las láminas de anatomía que figuraban en las obras y los folletos destinados a los lectores populares. Las mujeres frecuentaban museos, salas de pintura y exposiciones, y las parisinas asimilaban esta cultura popular cuya fuerza a final de siglo ha mostrado Hazel Hahn. Una vez vestidas las figuras de cera más sugerentes, se autorizó al público femenino a visitar el museo Dupuytren, que durante mucho tiempo le estuvo vedado. Excluidas de las clases de anatomía de la Escuela de Bellas Artes hasta 1897, ni siquiera se admitía a las mujeres en las escuelas privadas. A partir del II Imperio, tuvieron acceso a la Facultad de Medicina.

Por otra parte, se podría esbozar una historia de la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer en el siglo XIX. El voyeurismo estuvo en boga en los grandes burdeles parisinos de finales de siglo, y era muy frecuente que estos establecimientos contaran con gabinetes de óptica. También habría que hablar por extenso, inicialmente, de las dos miradas sucesivas que escrutan los ballets románticos: una que, con ayuda de los gemelos, se centra en los cuerpos diáfanos que saltan y ascienden gracias a la reciente utilización de las puntas, cuando las bailarinas están en escena; otra que se cierne sobre la carne propicia después de que los hombres se metan entre bastidores y en el *foyer*. Esta historia también implicaría destacar la importancia de un cuerpo femenino desnudo, erotizado, en una postura muda: la modelo a disposición del artista[121].

La nueva tragedia

A finales de siglo, al tiempo que se divulga el discurso médico, que las miradas y los gestos se emancipan, que aumenta el hedonismo y que la sexualidad basada en el erotismo tiende a yuxtaponerse poco a poco al amor físico y a la procreación, la unión carnal se tiñe de una nueva tragedia.

Ya hemos analizado ampliamente la forma en que el peligro venéreo se impone entonces, junto con el alcoholismo y la tuberculosis, como una de las tres grandes plagas que tienden a monopolizar una ansiedad biológica antiguamente más difusa[122]. No se volverá a dar la relativa desenvoltura con que Gustave Flaubert aceptaba sus chancros venéreos. Desde la publicación de los trabajos del especialista inglés Hutchinson, la expansión de la creencia en la heredosífilis, cuyos tormentos y cuya duración no cesarán de amplificarse en adelante, hace que pese una terrible amenaza sobre la relación sexual. Desde ese momento, el placer se tiñe de tragedia. Inicialmente, el cuerpo de la víctima de la herencia venérea sólo se ve marcado por una tríada mórbida: iritis (inflamación del iris), dientes en destornillador, tibia en hoja de sable. Pero rápidamente, la Medicina bosqueja el retrato fantasmagórico del heredosifilítico.

En Francia, el profesor Alfred Fournier, conocido como el papa de la sifiligrafía, consagra su carrera a delinear esta nueva silueta. Desde su nacimiento, los heredosifilíticos parecen viejos en pequeño. Estos «engendros» de aspecto simiesco son delgados, escribe en 1886, «tienen un sistema muscular escasamente desarrollado. [...] su tez es pálida y aún más grisácea que pálida. Su piel es oscura, gris, de un tono gris sucio casi terroso [...] crecen lentamente [...] comienzan a andar tarde»[123]. La dentición se les retrasa. Son pequeños, «escuálidos», parecen «exiguos en todo su ser». Sus testículos son «rudimentarios», su barba escasa y tardía, su virilidad «tarda en desarrollarse». A menudo, parecen «arrugados, canijos, atrofiados». Los senos de las mujeres no se desarrollan. Por otra parte, los «heredosifilíticos» pueden ser víctimas de cualquier distrofia. A veces competen a la teratología. A partir de la segunda generación, sus rasgos degenerados son inmutables. Se naturaliza el defecto.

La terrible sífilis, que hace estragos en los cuerpos, condena a la descendencia durante dos, tres o incluso siete generaciones. Se afirma que los síntomas de la enfermedad a veces sólo se manifiestan a edad avanzada. Por tanto, nadie puede considerarse a salvo de la tara. El vicio, se traiga de la calle o de la sexta planta de las criadas, destruye el capital biológico de las élites.

El nuevo terror, que se añade al de la sífilis en la Naturaleza, se manifiesta en una literatura llena de cópulas mórbidas e inmundas. Provoca las pesadillas de Des Esseintes, el protagonista de *À rebours* de Huysmans. Inspira los cuadros de Rops. La herencia pesa como una losa en los *Espectros* de Ibsen. Brieux utiliza el calificativo de *«avarié»* para referirse a los sifilíticos y cosecha un gran éxito en el teatro parisino. Más terrible aún es que la enfermedad destruye a Maupassant, Alphonse Daudet y Nietzsche. La tabes —el estado terciario de la sífilis— pulula por algunas ciudades balnearias. Este tributo al placer se tiene siempre en mente. Se trata de una importante página de la historia del cuerpo deseado.

Sin duda, la obsesión por la herencia mórbida llega aquí a su cima, pero evoca muchas otras amenazas. A partir de la publicación de los trabajos de Prosper Lucas y, sobre todo del gran libro de Bénédict-Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857), toda la visión del cuerpo cambia poco a poco. El éxito del ciclo de *Les Rougon-Macquart* ha contribuido enormemente a anclar la angustia, especialmente al ilustrar la metamorfosis de los terribles efectos de la tara inicial de la tía Dide: alcoholismo, neuropatías, agotamiento degenerativo...

Dos fantasías antitéticas rigen entonces el imaginario de la herencia: el de la degeneración y el de la regresión. Desde el punto de vista neodarwiniano, ambos amenazan con debilitar la adaptación del grupo y lo condenan a la aniquilación. Todo esto no afecta directamente a nuestro propósito, pero es indispensable evocarlo si se quiere comprender la visión que en lo sucesivo se tiene del cuerpo propio y el ajeno.

Una nueva e insidiosa teratología obliga a vigilar, en perpetua espera de los estigmas de la tara. Mientras que Charcot monta el espectacular teatro de la Salpêtrière, que retuerce los cuerpos de las mujeres sumisas en las fases convulsivas de la histeria grave, los de las Venus hotentotas o circasianas que se exponen fascinan a las masas de todo Occidente. El temor a la degeneración de la raza lleva a vigilar las compañías juveniles, sobre todo las de los hombres sin experiencia. El cuerpo de la prostituta simboliza esta nueva tragedia que se sufre mientras, como ya hemos visto, se despliega el erotismo de finales de siglo. Esta mujer, a menudo afectada por males venéreos, casi siempre alcohólica —según se cree—, víctima propicia de la tuberculosis, y presentada por muchos médicos como histérica y degenerada, parece concentrar en sí las amenazas que se ciernen sobre los cuerpos[124].

El aborto se convierte en un problema social de primer orden. Este episodio de la historia del cuerpo femenino exige un alto. Por supuesto, se relaciona estrechamente con la práctica de la anticoncepción. En Francia era muy antigua. A diferencia de lo que ocurría en Inglaterra, el preservativo prácticamente no se usaba[125]. La natalidad se controlaba mediante el coito interrumpido, una vez alcanzado el número de hijos deseado. En el campo, especialmente en el suroeste, los hombres, para retomar los términos de los refranes recogidos por Françoise Loux y Philippe Richard[126], «regaban el césped» o «se bajaban del tren en marcha». Completaban la gama de prácticas los fraudes conyugales y todos los «sórdidos servicios» de los que hemos hablado, denunciados por el clero y los médicos —como atestiguan, por ejemplo, los sermones de monseñor Parisis, obispo de Arrás, y los de los pastores de la diócesis de Belley—. Por el contrario, el coito restringido —la cópula sin eyaculación— no gozaba de mucho aprecio en Francia, como tampoco la continencia periódica, que entonces resultaba poco eficaz y se basaba en la observación del ciclo menstrual.

Durante la segunda mitad del siglo, el florecimiento del individualismo, la densificación de los sentimientos respecto a la mujer y la infancia, el aumento de los costes de la educación, el efecto desfasado del relativo laxismo de la teología moral —eco de la difusión de los escritos de Alphonse de Ligorio—, la extensión de los comportamientos eróticos, sin olvidar el papel de las teorías pasteurianas y el de las prácticas higiénicas aprendidas que llevan a algunas mujeres a tener una nueva conciencia de su propio cuerpo, confluyen en la popularización de la anticoncepción. Ahora la que provoca escándalo es la propaganda neomalthusiana, que aboga por la utilización de esponjas anticonceptivas, pesarios, supositorios de quinina supuestamente espermicidas e inyecciones vaginales. Pero Francis Ronsin ha demostrado adecuadamente su escasa influencia[127].

Por el contrario, cada vez se recurre más al aborto, retaguardia de la defensa contra la concepción y medio anticonceptivo típicamente femenino. Durante los dos primeros tercios del siglo, esta intervención sigue siendo propia de prostitutas, mantenidas, jóvenes seducidas y viudas a punto de caer en el oprobio. El aborto se confina en la esfera de la «sexualidad reprobable», para emplear los términos de Parent-Duchâtelet.

Tras la victoria de las teorías de Pasteur —que se puede situar a finales de la década de 1880—, la operación comienza a presentar menos riesgos. El aborto se convierte en un recurso para las esposas que desean limitar la can-

tidad de hijos. En ese momento, sobre todo en medios obreros, se manifiesta una nueva solidaridad entre mujeres, que intercambian direcciones de «médicos y comadronas clandestinos»[128]. Espontáneamente, se va perfilando un «feminismo doméstico» cuya eficacia contrasta con la pacatería de la que dan pruebas, a este respecto, las estrellas del feminismo declarado. Conviene ser prudente. En este cambio de siglo, adversarios y partidarios del aborto estaban interesados en exagerar la cantidad de intervenciones. Los especialistas en demografía histórica se inclinan a pensar que en Francia se hacían cada año como mucho unos 150.000 abortos en todo el territorio nacional. En cuanto a la ovariectomía, realizada sin más propósito que disfrutar del placer sin riesgo, pese a las terroríficas evocaciones de esta operación en la *Fecundidad* de Zola, es razonable adjudicarle un alcance muy limitado.

En un momento en que Pierre Janet comienza a practicar una nueva psiquiatría de consulta y en el que Freud elabora una obra que sólo se conocerá realmente en Francia en vísperas de la I Guerra Mundial, se instala una tensión extrema entre la búsqueda del placer y las representaciones terroríficas del riesgo mórbido que corre quien a él se entrega. Guía las conductas una relación distinta con el cuerpo deseado. La transgresión abandona el campo de la prohibición moral. El placer conlleva la muerte.

2

Dolores, sufrimientos y miserias del cuerpo

ALAIN CORBIN

I. EL CUERPO MASACRADO

Aunque deriva de una palabra árabe que designa al matadero, el término «masacre», en francés, concierne inicialmente a la montería. Es la matanza simultánea de un conjunto de presas indefensas por parte de grupos de cazadores que siguen un ritual ceremonial de carácter dionisiaco[1]. Aquí subyace el término «encarne». La masacre, transpuesta al hombre, se opone al suplicio y a la ejecución, que son consecuencia de una decisión judicial, y se distingue del fusilamiento, que suele excluir la participación alborozada del gentío en la matanza colectiva.

En el ámbito animal, la masacre difiere profundamente del sacrificio, que no es más que reificación, transformación en carne del cuerpo de la víctima, sin caza previa, sin el despliegue de formas de sociabilidad lúdicas, sin auténticas emociones colectivas. El descuartizamiento del animal deja de ser un procedimiento ritual para convertirse en simple técnica.

La comprensión de la especificidad de las prácticas y las figuras de la masacre humana en el siglo XIX obliga a referirse a una revolución de la cultura sensible, de índole antropológica, cuyas raíces se remontan como mínimo a mediados del siglo XVIII y que después determina el interminable debate sobre la crueldad relativa de diversos episodios de la Revolución Francesa. Indiscutiblemente, hoy se impone renunciar al veredicto del historiador, a esa comparación de la influencia de las acciones de buenos y ma-

los, cuya función es tanto trazar campos antagonistas como comprender el pasado.

Simultáneamente, la Revolución relanzó la vieja práctica de la masacre —aunque sólo fuera porque creó o puso en marcha venganzas en cadena— y condujo a la reestructuración de sus procedimientos. El verano de 1789, los meses de julio, agosto (en las provincias) y septiembre (en París) de 1792 y la primavera de 1793 (en la Vendée) son los principales momentos en que se desencadena. Se libera una violencia-espectáculo que se asemeja en algunos rasgos a la teatralidad del suplicio.

Es típico de las muchedumbres, que se otorgan a sí mismas una representación sangrienta y que pretenden, por su resolución, demostrar la legitimidad de sus actos, disfrutar de su presunta eficacia y restablecer, mediante el castigo espontáneo, un equilibrio que consideran en peligro. Estas escenas dramáticas se alimentan de la imitación y del sentimiento de una amenaza oculta que lleva a un compromiso colectivo en el que se diluyan las responsabilidades.

La masacre es una liberación violenta que en ocasiones tiene como fin inscribir en la realidad de la carne la existencia de campos imaginarios, precisar fronteras hasta entonces vagamente trazadas y activar deliberadamente ciclos vindicativos.

Se pueden hacer distintas lecturas de estas masacres, ya se trate de calcular el peso del modelo de la sublevación de campesinos, medir lo que estos dramas deben al suplicio y a la horca patibularia o reseñar sus similitudes con una escena carnavalesca. En cualquier caso, esta violencia colectiva se define por caracteres específicos.

Se desarrolla en el espacio público —la calle, la plaza, el puerto—, a pleno día y a menudo bajo el sol de verano. Esta visibilidad coincide con la frecuencia de la alarma sonora. El toque de alerta se relaciona con la masacre, a la que activa. En estas circunstancias terribles, el tañido de una campana confiere al rumor categoría de verdad. Hace que exista la amenaza de la conjura[2].

El desencadenamiento de la violencia también se caracteriza por una aparente espontaneidad, e incluso por cierta invención escénica en el ámbito del gesto y la palabra. El alborozo, que se refleja en esta creatividad, entronca con la masacre en la fiesta. Su función sería relanzar la energía revolucionaria mediante el placer que proporciona el espectáculo del desmembramiento y de la eventración del enemigo; en resumen, a través de la demostración

de la adecuación de éste al cuerpo metafórico del monstruo que permite a la Revolución percibirse, pensarse y decirse[3].

En el desarrollo de la masacre se encuentran, desde los primeros años de la Revolución, muchos elementos de las escenas de paroxismo que ensangrentaron el final del siglo XVI[4], con la excepción de que el sentido de ciertos gestos parece haberse perdido tras una compleja transferencia de significaciones. Consideremos a título de ejemplo las masacres de Machecoul y La Rochelle (marzo de 1793), ya que algunos trabajos recientes se han dedicado a este tema[5]. El drama es entonces producto de una «multitud», del «populacho». Se dispara cuando el grupo se convierte en gentío, cuando el conglomerado se transforma en aglomeración, condición indispensable para pasar a la acción. En La Rochelle, el 21 de marzo, un grupo de cuatrocientas personas participa o ayuda en la masacre, o asiste a ella. No se trata de ningún hatajo de delincuentes, de gentuza, de «forasteros»... La terrible muchedumbre está compuesta en este caso por gente totalmente corriente: artesanos de la ciudad y mujeres, en una cuarta parte.

La ejecución se teatraliza, en primer lugar mediante el anuncio verbal. Un tejido de diálogos entrelazados, un catálogo de encantamientos, que recuerdan a los de un coro de tragedia clásica, comienza a conformar la masacre como espectáculo. La chusma parece tener necesidad de este tiempo de entrenamiento en la violencia. El desafío y la escansión de «juramentos» no blasfemos sostienen este primer acto del drama. La frecuencia del uso de la expresión «¡jódete!» da pie a las páginas que Antoine de Baecque dedica al traspaso de «la energía folladora» del monarca impotente al prepotente Hércules popular. Los encantamientos del coro («un conjunto de voces» grita: «¡Muerte!», un grupo: «¡Cortadles la cabeza!») dejan intersticios para la vanagloria individual (el marinero Bellouard: «¡Los voy a hacer pedazos!»)[6], que prepara el comentario heroizante que seguirá a la masacre.

Al hilo de la marcha —piénsese en los macabros cortejos que organizaron los participantes en la masacre de septiembre a la salida de los tribunales[7]— se efectúa la ejecución propiamente dicha, lo que facilita el uso posterior de la metáfora del Vía Crucis. Se asesina a las víctimas mediante un fuerte golpe en la cabeza con una maza o un atizador —las mujeres prefieren hacerlo con leños—. Para desangrarlas, se emplea un cuchillo, a veces con mango de madera, o una navaja; en definitiva, un instrumento de uso doméstico corriente. Conviene destacar que la muerte es rápida. La masacre

no conlleva infligir los sufrimientos que caracterizaron al suplicio de Damiens. En eso se adecua bien al modelo de la montería.

Lo esencial del ritual concierne al tratamiento del cadáver, sin que se sepa demasiado bien si se trata de un simple reajuste de la masacre antigua o de prácticas derivadas de las de la matanza animal. El gesto se asocia permanentemente a la palabra. Ésta invita a la imitación, reaviva el entusiasmo mediante el desafío. Conviene destacar la primacía de la decapitación, mientras que separar la cabeza del tronco no entraba en los procedimientos esenciales del suplicio. En las masacres que se produjeron durante los primeros años de la Revolución, se trata en primer lugar de «cortar el cuello». Casi siempre basta con eso. Si no, conviene rajar el vientre de la víctima y, si fuera necesario —aunque raramente parece serlo—, sacarle el corazón. ¿Cuál es la influencia de los recuerdos de las guerras de religión? ¿Hasta qué punto no se ha traspuesto simplemente la búsqueda de la bestia herética, agazapada dentro del cuerpo de la víctima? Es muy difícil de decir. No obstante, conviene recordar a este respecto la virulencia del discurso coetáneo que la emprende contra el monstruo aristócrata.

La eventración se recrudece a veces con ese tipo de descuartizamiento ritual cuyos gestos milenarios han estudiado recientemente algunos prehistoriadores[8]. Se arranca un mechón de pelo, se cortan las orejas, se sacan trozos de carne, se cortan los órganos genitales. «Darbelet les abrió el vientre con su navaja y les cortó los testículos con un cuchillo»[9], refiere un testigo de La Rochelle. Más que una voluntad de profanación o un propósito de exploración teratológica, estos postreros gestos parecen indicar el deseo de elaborarse trofeos sangrantes. Éstos son exhibidos, o más bien enarbolados, en el extremo de una pica, de un bieldo o de una estaca. Así proceden los participantes en la masacre de septiembre de 1792 en París. El trofeo abre un cortejo, que es a la vez ostentación, paseo, cabalgata y fiesta salvaje. Es evidente la relación con el carnaval. En La Rochelle, la gente se pinta, se disfraza para la masacre, se tiran trozos de carne unos a otros. El tiempo de la crueldad (1789-1793) es también el de la persistencia de la risa y de su politización en el seno de la fiesta revolucionaria[10].

Queda por hablar de la eventual degradación de los restos mortales de la víctima. En La Rochelle, los cuerpos fueron arrastrados por carros, pero nada nos dice que fueran llevados al vertedero. Claudy Valin destaca la omnipresencia de la fantasía de devoración. Paolo Viola ha analizado magníficamente, desde la perspectiva de la antropología histórica, el sentido y el al-

cance de los gestos de la incorporación, de la manducación real o simbólica. Quizás esta conducta también participe del simple deseo de dar una representación del ogro de los cuentos. Menos estudiados, pero igualmente importantes, son los procedimientos de conservación de los pedazos (la cabeza, el corazón, los genitales) en el domicilio, en el espacio privado. Albert, el vendedor de vinos de La Rochelle, cuelga dos cabezas de sacerdotes sobre la chimenea, como si de trofeos de caza se tratara[11].

Al final del día, si hemos de creer los comentarios, los autores de la masacre —esto vuelve a pasar en 1870 en el pueblo de Hautefaye[12]— tienen conciencia de haber cumplido, bien o mal, con su obligación.

Es difícil diferenciar entre los procedimientos utilizados por los blancos y los empleados por los azules*; hemos de repetir que esto no entra dentro de nuestro propósito. Las masacres que tuvieron lugar los días 11 y 12 de marzo de 1793, en el Machecoul invadido por los sublevados, se revelan en cuanto a procedimientos muy cercanas a las escenas de La Rochelle de los días 21 y 22 del mismo mes[13]. Por el contrario, convendría saber cuántas masacres de esta época estuvieron precedidas, o no, por «parlamentos», negociaciones con las autoridades o parodias de justicia, como en el caso de París, en septiembre de 1792.

No obstante, lo más interesante sigue siendo referenciar y medir el sentimiento de horror frente a la escena sangrienta. Entendemos por esta expresión la rebelión del ser que provoca un sentimiento, más o menos fugitivo, de desolidarización y que convierte la masacre en espectáculo; la conciencia y el rechazo, estrechamente relacionados, de la proximidad con el animal y el monstruo; el descubrimiento terrorífico de la virtualidad de lo innoble en sí. Claudy Valin hizo un interesante intento de análisis en este ámbito. Durante las masacres de La Rochelle de los días 21 y 22 de marzo de 1793, se forman islotes de humanidad, alvéolos de horror en el interior de escenas sanguinarias. Diversos individuos sienten la necesidad de distanciarse del espectáculo, de los olores y los gritos. Lo más interesante es que, en esta ocasión, no se trata de almas sensibles que pertenezcan a la élite; no son Chateaubriand, Roland ni Pétion escandalizados por el salvajismo del pueblo de París, en 1789 o 1792. Una criada, Marguerite Boursiquet, se horroriza al ver las dos cabezas en casa del ciudadano Albert; dos individuos que pertenecen al pue-

---

* Monárquicos católicos y republicanos laicos respectivamente. *(N. de la T.)*

blo, Joseph Guyonnet y Madeleine Jaulin, hablan de su sentimiento «de horror al ver [estos] cuatro cadáveres mutilados y magullados»[14].

Ciertamente, esta retórica de la sensibilidad es la del testimonio. Responde por tanto a una estrategia de exculpación. Además, el procedimiento del interrogatorio individual obliga a elaborar un relato del drama vivido y una puesta en escena retrospectiva de uno mismo. En resumen, el procedimiento judicial provoca la división del grupo y la individualización de comportamientos que quizá no se vivieron como tales. En cualquier caso, hay testigos que describen su repugnancia. Dibujan con ello una escala retórica de reacciones, que detalla y distingue el estremecimiento, el llanto, el sobrecogimiento, el desvanecimiento, el vómito, la incapacidad de mantenerse en pie. En La Rochelle, el señor Choparmaillot, en estado de choque, tiene que echarse, y una mujer encinta aborta de puro horror.

También sería interesante analizar el juego de influencias que se dibujan a este respecto entre París y su región. El principal escenario de las masacres de 1789 es la capital y secundariamente la Île-de-France. Los meses de julio y agosto de 1792 afectan primero a pequeñas ciudades y poblaciones, e influyen en las masacres parisinas de septiembre o al menos las recuerdan. En contrapartida, el ejemplo de la capital influencia los dramáticos acontecimientos de La Rochelle que acabamos de recordar.

Una vez desaparecida casi por completo la masacre propiamente dicha, entre el verano de 1793 y la caída del Imperio, el Terror blanco —esta vez nos encontramos en pleno siglo XIX (1815)— se define, según se dice, por su reiteración[15]. A decir verdad, la similitud es menos evidente de lo que parece. Hay que intentar no dejarse atrapar por la sencillez del lenguaje. Ciertamente, el Terror blanco se caracteriza, aquí y allá, por la reaparición de los ciclos vindicatorios. Colin Lucas lo ha demostrado perfectamente. En este sentido, se urde en los primeros años de la Revolución. Entonces resurgen elementos del ritual antiguo: la vejación del cadáver del mariscal Brune en Aviñón; o el descuartizamiento, esta vez en vida, del general Ramel en Toulouse, detalle que relaciona el episodio con las prácticas del suplicio monárquico, anteriores a la Revolución. Pero los excesos del Terror blanco —y esto aleja de la referencia al Terror propiamente dicho— son esencialmente actos de bandas previamente constituidas, dirigidas por jefes sanguinarios (Trestaillon, Quatre-taillons...) que recuerdan la figura de los bandoleros. La guerra civil adoptó esta forma en ese intervalo. Los autores de las atrocidades del Terror blanco utilizan el fuego, como antaño los «saqueadores» del Directorio. A veces

queman a sus víctimas dentro de graneros. Las fusilan. En resumen, nos encontramos lejos de la masacre de la que hablamos al principio.

El siglo XIX francés es un periodo de reiteración incesante de la guerra civil. Esta recurrencia fascina a los historiadores anglosajones. Pero esta época se caracteriza manifiestamente por la práctica desaparición de la masacre, es decir, de la muerte inopinada, brutal, colectiva, causada en pleno día, en el espacio público, por una chusma en algarabía. En una palabra, la historia de la violencia se somete a la eficacia del horror.

Los escasos episodios que recuerdan entonces a la masacre antigua, de hecho se diferencian mucho de ella. Afectan a víctimas aisladas, casi siempre identificadas y previamente vilipendiadas por los asesinos. También evoluciona la función simbólica de lo que convendría denominar en lo sucesivo linchamientos[16], más que masacres. Ciertamente, como no mucho tiempo atrás, la muchedumbre, a través de la violencia, descarga su angustia y exorciza el peligro de la conjura o de la agresión previsible. Pero concentra su cólera y se ensaña con un solo individuo —y luego con su cadáver—, al que convierte en víctima propiciatoria. El cuerpo es molido a palos. Todos los implicados, o casi todos, se esfuerzan por participar en la ejecución. El ritual no suele ir más allá. Los procedimientos de profanación y vejación se difuminan y luego desaparecen. Ocurre así con el asesinato de transeúntes en París durante la epidemia de cólera de 1832, con el «homicidio» del hijo de madame Chambert en Buzançais en 1847, con el del gendarme Bidan en Clamecy en 1851, y también con el de Alain de Moneys en Hautefaye[17], en 1870. Este último episodio, por su polisemia, parece reunir una serie de procedimientos de distinta antigüedad.

A decir verdad, se dibujan aquí y allá islotes de masacre en el marco de enfrentamientos más amplios; pero esta recurrencia de la violencia popular en plena guerra civil difiere, por su entorno militar, de las prácticas de finales del siglo XVIII. Ocurre así con el fusilamiento de los religiosos de la calle Haxo, en 1871, aunque este suceso trae a la memoria las masacres de miembros del clero que ensangrentaron los primeros años de la Revolución.

No obstante, conviene ser prudente. La primacía de una historia de las representaciones, ya sea heroizante o pretenda suscitar el terror, paradójicamente ha dificultado —volveremos de nuevo sobre este asunto— nuestro conocimiento de las prácticas violentas de las guerras civiles parisinas del siglo XIX. De hecho, desconocemos muchas escenas trágicas que sin duda se produjeron al amparo de la guerra civil.

En cualquier caso, muchos datos concurren para hacer comprensible esta atenuación de las viejas modalidades colectivas de ejecución. Consideremos ante todo la evolución de las técnicas de mantenimiento del orden. La masacre a la vieja usanza implicaba aislar a un grupo de víctimas potenciales, y encontrar un espacio público suficientemente amplio y despejado que permitiera la teatralidad de la escena y que todos pudieran verla bien. En el siglo XIX, la presencia de las fuerzas del orden —aunque no conviene exagerar su cantidad antes del II Imperio— hace que esta circunstancia sea menos frecuente, al menos durante los periodos de transición del poder.

Las técnicas del enfrentamiento evolucionan. Con el correr de los decenios, en estas guerrillas callejeras en que se convirtieron las guerras civiles se producen más combates a distancia que cuerpo a cuerpo y a punta de arma blanca. Además, la técnica de estos enfrentamientos se va refinando poco a poco, antes incluso de que el urbanismo haussmaniano hiciera más eficaz el cañón.

Lo anterior podría inducir a pensar que pretendemos poner paños calientes a la imagen de este siglo sanguinario. Nada más lejos de nuestra intención. Las revoluciones parisinas de esta época causaron miles de víctimas. Independientemente de lo que pensaran quienes participaron en ellas —especialmente los vencedores—, se trataba de guerras civiles. Pero estas matanzas fueron específicas. Repitámoslo: sólo se producen en la gran ciudad y, casi exclusivamente, en la capital. Por tanto, quedan totalmente al margen de las prácticas y el imaginario del levantamiento del campesinado. No se trata de una dispersión de masacres esporádicas a lo largo del tiempo, sino de hecatombes terribles que ensangrientan barrios concretos de la capital, durante acontecimientos violentos que se transforman antes o después en revoluciones (28-30 de julio de 1830, 22-25 de febrero de 1848) o que se quedan en simples insurrecciones tras su fracaso (junio de 1832, abril de 1834, junio de 1848, diciembre de 1851, marzo-mayo de 1871).

Por consiguiente, son crisis periódicas. Frédéric Chauvaud ve en ellas la reiteración de un intento de diezmar al adversario. Otros historiadores las consideran una reanudación esporádica de un mismo proceso revolucionario. Yo he sugerido hace tiempo el papel fundador de estos dramas, puesto que todos los regímenes del siglo XIX requirieron un baño de sangre parisina tras su instauración, de por sí violenta, antes de establecer sus bases y asentarse en el tiempo (junio de 1832 a julio de 1835, en lo que concierne a la

Monarquía de julio, junio de 1848 para la II República, diciembre de 1851 para el II Imperio y de marzo a mayo de 1871 para la III República).

En lo sucesivo, todos estos episodios violentos se militarizan y adoptan la forma de auténticas guerras urbanas. Por ello, la palabra «masacre» adquiere una nueva acepción. A este respecto, la masacre de los habitantes de un inmueble de la calle Transnonain a manos de soldados, el 14 de abril de 1834, se convierte en un auténtico arquetipo. La masacre del siglo XIX tiende a tomar la forma de una ejecución sumaria, procedimiento fundamental en esta guerra callejera. La tensión semántica que caracteriza esta expresión es evidente. Estos dos términos asociados implican simultáneamente el desarrollo de un procedimiento judicial, su carácter expeditivo y la inmediatez de la ejecución de la sentencia.

La barricada destaca en este nuevo panorama de formas de violencia colectiva. Ahora se comprende por qué la Revolución ocupa tan poco espacio en la genealogía de este monumento de las guerras civiles europeas del siglo XIX, porque entronca con los combates callejeros de los albores de los Tiempos Modernos: combates de la Liga en el siglo XVI y de la Fronda en el siglo XVII. En contraposición, el desarrollo de la guerra civil urbana difiere radicalmente, en cuanto a sus procedimientos, de la jornada revolucionaria de finales del siglo XVIII; no obstante, se asemejan las modalidades de desencadenamiento, sus objetivos preferidos (las Tullerías, el Ayuntamiento...) y las secuelas posteriores a su triunfo. La utilización del vocablo Tres Gloriosas —hay que sobrentender «jornadas»— para designar la Revolución de Julio de 1830 no debe llamar a engaño ni inducir el sentimiento de una falsa similitud.

La barricada rige las prácticas y las representaciones de la masacre durante los tres primeros cuartos del siglo XIX. En el espacio urbano, ubica claramente el enfrentamiento. En el campo de lo imaginario, es para unos la frontera que delimita un espacio de libertad y fraternidad, que crea un aire de sublimidad, que se transforma a menudo en territorio de sacrificio. La barricada, repleta de promesas de futuro, es una construcción efímera. Se transforma rápidamente en una tumba, en un espacio atemporal donde parece desarrollarse una ceremonia fúnebre. Después, se convierte en la estela imaginaria donde se inscribe el martirologio, y en el monumento conmemorativo que mantiene vivo el recuerdo de la epopeya. Para otros, como veremos, la barricada simboliza la orgía y la saturnal, concentra el salvajismo; suscita la tentación de la autodestrucción. En ningún otro recinto fúnebre se percibe tanto la tensión que se instala entre la experiencia trágica y

pavorosa de la muerte colectiva, ya previsible incluso antes de mostrarse ineluctable, y la evasión de la realidad o, si se prefiere, la posterior deriva hacia lo imaginario inducida por la violencia del anatema o el prestigio de la gloria.

En el intervalo entre guerras civiles, el París del siglo XIX también sufre la experiencia del atentado. Por desgracia, esta práctica ha sido muy poco estudiada, al menos desde una perspectiva similar a la nuestra. El atentado contra Bonaparte, la máquina infernal de Fieschi o la bomba de Orsini causan auténticas carnicerías y horrorizan el alma de los testigos. El espectáculo producido asocia este tipo de drama con la masacre tradicional: la matanza es instantánea, masiva, confusa. Sin embargo, aquí la violencia es individual, cuando no anónima. Además es ciega. No pretende la eliminación de las víctimas que causa. Éstas, percibidas de antemano como inocentes, se convierten inmediatamente en héroes.

La estrategia del asesino, que es apelar al monarca o a la opinión pública, tanto o más que causar la muerte colectiva, y la instrumentalización de dichos dramas por parte del poder establecido, son aspectos nuevos. Lo mismo ocurre con el alcance ambiguo de algunas de estas masacres, que se evalúan según el valor que se atribuya a la ideología de referencia, y no por la amplitud de los sufrimientos infligidos. Desde entonces, la sangre de las víctimas es sólo la tinta con que se escribe el mensaje. El monstruo Fieschi no encontró a nadie que lo defendiera, pero el terrible Orsini inspiró la piedad e incluso la simpatía del rey, que era a quien pretendía matar. Debido a ello, los muertos en 1835 se convirtieron en héroes y los de 1858 cayeron en el olvido. De este modo, se elabora en el último siglo una actitud que nos resulta familiar, habituados como estamos a ver cómo algunos espíritus mediáticamente sensibles se emocionan más con las molestias causadas a un asesino que ostente valores comunes con ellos que con la suerte trágica de las víctimas, manifiestamente insignificantes para ellos.

La topografía de la guerra civil parisina y la primacía de la barricada rigen los procedimientos de la masacre —en la nueva acepción del término— ejecutada por las fuerzas del orden. Las prácticas del Terror y la experiencia de los tribunales prebostales de la Restauración forman parte de la genealogía de las matanzas del final de la insurrección. Entonces concluye la violencia-espectáculo, lo que por otra parte modifica la textura del testimonio obtenido durante la instrucción o la audiencia. Esto complica el trabajo del historiador. Las matanzas son entonces crepusculares o noctur-

nas, salvo que se elija la madrugada para proceder a una exterminación en serie. Ésta, perdida su teatralidad, con frecuencia parece decidirse mediante una selección preparatoria. Se asocia casi siempre a una preocupación evidente de eliminación de las huellas, hecho que se añade a las dificultades de la reconstrucción histórica. A la guerra civil le corresponden nuevos espacios de matanza: cementerios (Père-Lachaise, en 1871), canteras (las de América, ese mismo año), patios de cuartel (el de Lobau), eras y descampados, así como los pies de muros, destinados a convertirse en uno de los dos principales lugares del simbolismo de la insurrección (el muro de los Federados).

Robert Tombs[18], que defiende convincentemente la tesis de la selección preparatoria efectuada durante la represión de la Comuna de París, recuerda las maneras de hacer de Galliffet y de los agentes de monsieur Claude. Éstos fueron a seleccionar, o más bien a husmear para determinar a qué «fanáticos» convenía eliminar: cabecillas, extranjeros, borrachos, concubinas, jóvenes menores de diecinueve años... Sin olvidar a los que tuvieran un «rostro revolucionario», individuos a los que la fisiognomía y la frenología, ciertamente en declive, inducían a perseguir.

Sin embargo, el procedimiento de ejecución se simplifica o más bien se unifica: en el siglo XIX se fusila. También se sistematiza el tratamiento dado a los cadáveres y su eliminación. El deseo de profanar y degradar ha pasado y resulta anacrónico. En lo sucesivo, la matanza masiva plantea sobre todo un problema sanitario a los responsables de la higiene de los espacios públicos. En 1830, Parent-Duchâtelet —que conocía las secuelas de la batalla del 30 de marzo de 1814— confía la gestión de los cadáveres, que se entierran *in situ* o se evacuan a lo largo del Sena tras haberlos amontonado en una gabarra llena de cal. Durante la semana sangrienta, hace su aparición —o al menos eso parece, ya que esta historia de los modos de ejecutar sigue siendo muy oscura— la práctica que consiste en cavar previamente —o en hacer que las víctimas caven— una zanja a la que van cayendo los cuerpos de los fusilados. Esta forma de proceder, cuyo carácter premonitorio se determina, difiere radicalmente, por sus pretensiones y por la sistematización que implica, del enterramiento de personas vivas que al parecer practicaron los sublevados de la Vendée en el siglo anterior. En 1871, el suplicio pretende menos infligir un lento sufrimiento físico que aterrar mediante la fría confrontación con una muerte inevitable[19].

Esta observación lleva a pensar, para terminar, en los vínculos entre las formas de masacrar y las de hacer historia. En resumen, a detectar la in-

fluencia de la apreciación de la violencia en la lógica de la elaboración de un suceso.

En general, los historiadores[20] guardan silencio sobre el tratamiento dado a los cuerpos durante las revoluciones parisinas del siglo XIX. Todo se desarrolla como si hubieran estado allí en calidad de espectadores desmayados de horror, para hablar con propiedad. Este curioso rechazo, este extraño pudor parece insinuar que analizar las formas de masacrar o de exterminar implicaría hasta cierto punto que el historiador se involucra o siente placer con ello. Ocurre lo mismo con la historia de la transgresión sexual y de lo innoble. Sin embargo, el investigador, debido a esta ceguera que impone el sentimiento de horror, se priva de analizar lo que se dice en el paroxismo y lo que no se dice, o no se puede decir, en otro momento.

En resumen, la mayoría de los historiadores han retrocedido ante la obscenidad. Han sufrido una rebelión de la sensibilidad que altera la óptica comprensiva. Este rechazo a enfrentarse a lo indecible y esta náusea han inducido —y ocurre lo mismo en lo que respecta a la orgía— una historia universitaria edulcorada, propensa a refugiarse en la heroización o a limitarse a algunos episodios simbólicos.

Así se explica el repliegue hacia la aritmética de los muertos, hacia lo que Robert Tombs denominó «elocuencia aritmética». Paradójicamente, la pureza del cálculo exorciza el horror[21]. Se ha hecho coincidir la focalización en las cifras con esa costumbre de dar prioridad al análisis sociológico que durante mucho tiempo ha regido los estudios, sobre todo los de autores anglosajones, dedicados a las revoluciones del siglo XIX.

Para muchos historiadores —de todas las opiniones— el silencio está justificado por la inocencia decretada que inspira la indulgencia y conduce a la heroización de parte de los que intervinieron. La historia heroizante vira espontáneamente hacia el martirologio. Al no resistirse a este modo de proceder, muchos investigadores siguen muy de cerca a los que sustentaron regímenes sucesivos que a su vez, mediante una serie de tácticas que no hacen al caso, procuraron manipular cuidadosamente la sangre de las masacres fundacionales.

En cualquier caso, en comparación con las prácticas de finales del siglo XVIII, el desarrollo y las imágenes de las masacres que tuvieron lugar en Francia, en plenas guerras civiles del siglo XIX, se muestran específicos. A este respecto, el caso francés reviste un alcance europeo o al menos continental. La importancia de la barricada, las modalidades de guerrilla calleje-

ra que ésta produce, y los procedimientos de selección y exterminio se dan en muchos otros lugares.

II. EL CUERPO ATORMENTADO

Durante el último tercio del siglo XVIII, se comienza a criticar el tratamiento penal dado al cuerpo. En 1788, se deroga en Francia la tortura —la «cuestión previa»—. Beccaria, hostil al derecho del rey sobre la vida y la muerte, se pronuncia a favor de la supresión de la pena capital, sin que Europa le preste especial atención. Ni siquiera todos los filósofos comparten sus puntos de vista. No obstante, varios déspotas ilustrados se acomodan a la nueva sensibilidad. La pena de muerte se deroga en la Suecia de Gustavo III, la Rusia de Catalina II y la Prusia de Federico II. «El código penal austriaco de 1782, promulgado por José II, suprime el último suplicio», aunque es cierto que es restablecido por etapas en el Imperio entre 1796 y 1803[22].

Por otra parte, las ejecuciones se vuelven menos frecuentes, lo que constituye un signo de la moderación penal. En Inglaterra, se registraron anualmente 20 ahorcamientos a finales del siglo XVIII. Esta cifra había llegado a 140 al año a finales del reinado de Isabel. A partir de 1780, las sentencias capitales pronunciadas por el Parlamento de París son menos frecuentes. En Ginebra, el número de ahorcamientos disminuye a partir de 1755. «Las élites eclesiásticas y judiciales», escribe Michel Porret, «manifiestan una repugnancia creciente frente a la pena de muerte»[23].

Pese a todos estos datos, que prueban la nueva sensibilidad, la pena capital sigue siendo «la piedra angular del sistema penal de la Europa preindustrial». El cuerpo torturado y su estigmatización siguen encontrándose, por tanto, «en el centro del régimen penal monopolizado por el Estado». En Francia, como en Inglaterra, el suplicio tiene lugar en público. El de Damiens, en 1757, constituye el ejemplo más espectacular de esta ceremonia, en el curso de la cual se exhibe la naturaleza atroz del crimen. El drama penal pone en escena el horrendo crimen, de alguna manera, en el cuerpo del culpable. Garantiza, tal como indica Michel Foucault, el restablecimiento de la soberanía dañada. Constituye el centro de la liturgia del poder. El suplicio da fe de la sacralidad del derecho. Especialmente en Francia, es la manifestación clamorosa de la fuerza y la superioridad airada del rey, que recibe en su cuerpo la ofensa del crimen[24].

Todo esto implica el espectáculo del dolor, «el choque visual voluntario» que constituye el cuerpo exhibido, escrutado en su atroz sufrimiento. Por supuesto, el suplicio participa en la pedagogía del terror. En 1814, Joseph de Maistre lo recuerda en estos términos: El verdugo «coge [al criminal], lo extiende, lo ata a una cruz horizontal y levanta el brazo: entonces se hace un silencio horrible, y ya no se oye más que el crujir de los huesos que estallan bajo la barra y los alaridos de la víctima. Lo desata y lo lleva a una rueda: los miembros, hechos trizas, se enredan en los radios; la cabeza pende; el pelo se eriza y la boca, abierta de par en par, no balbucea más que unas pocas palabras ensangrentadas pidiendo la muerte»[25]. La visión inmediata del dolor acentúa la ejemplaridad y contribuye a prevenir el crimen.

Durante el suplicio, el verdugo, poseedor de una pericia muy elaborada, abrevia o prolonga el momento de la muerte. Michel Foucault ha destacado la importancia de esta producción diferenciada de sufrimientos infligidos. Los «tormentos» constituyen una sabia «gramática del dolor corporal», modulada según la gravedad del crimen. Así, el regicida es descuartizado, el ladrón de caminos reales sufre el suplicio de la rueda, al parricida se le cortan las manos. La amputación de la nariz o de las orejas, la perforación de la lengua con un hierro al rojo vivo forman parte de esta mutilación anatomizante que transforma poco a poco el cuerpo del torturado en un despojo desprovisto de humanidad. A veces se expone finalmente la cabeza u otra parte del cuerpo. En los siglos XVI y XVII, esta gramática del dolor era particularmente refinada en Inglaterra. En este reino, se llevaba el cadáver del ajusticiado a la sala de anatomía. Hasta 1832, los jueces ordenaban la disección, que se consideraba un suplemento de la pena capital. Así se legalizaba la degradación de los cuerpos que, en otras circunstancias, concluía la masacre.

Como el buen ladrón, que la misma noche de la muerte de Cristo llegó al Paraíso, el suplicio brinda al criminal una oportunidad de salvación. La retractación del delito, el infamante ritual de la confesión pública, todo un régimen de vergüenza y humillación, dan lugar al arrepentimiento y dan fe del mismo. En Ginebra, el condenado, con los pies descalzos, arrodillado sucesivamente en los cruces de calles de la ciudad, con una soga al cuello y una tea encendida en la mano, gana la estima de sus semejantes antes de merecer la salvación mediante la expresión de su arrepentimiento[26]. El suplicio brinda la oportunidad de mostrar la conversión del delincuente en mártir. Puede poner de manifiesto el camino hacia la gracia.

Una misma lógica de la infamia y la eventual contrición ordena la *cicatriz penal.* La marca sobre la piel pretende hacer de ésta el espejo del alma perversa[27]. Es la encarnación del crimen, signo indeleble de la identidad delictiva. Se trata de grabar en el cuerpo la memoria de las malas acciones, que jamás podrá borrarse; y esta marca de infamia, como la simple fustigación —en particular en Ginebra—, se inflige en público, siguiendo una escenificación similar a la del suplicio. En Francia, aparte de la flor de lis, en la piel del ladrón se marca la letra V*, repetida (VV) en caso de reincidencia. La letra G estigmatiza al galeote que, de alguna manera, lleva sobre su cuerpo su propio registro de antecedentes penales.

Han corrido ríos de tinta sobre esta interpretación del suplicio que acabo de esbozar. Thomas Laqueur la ha considerado errónea en lo que concierne a Inglaterra y, en parte, a Italia[28]. Duda de que en Inglaterra la pena capital pudiera considerarse ante todo como un drama de Estado. Para sorpresa de los visitantes extranjeros, sobre todo de los procedentes de Alemania, aquí no hay un aparato solemne del ajusticiamiento. El Estado parece no prestarle apenas atención. El ritual del suplicio no es controlado estrictamente y el comportamiento del condenado sigue siendo en gran medida autónomo. El escenario del suplicio no demuestra una voluntad de exaltación, ni siquiera de manifestación del poder. En provincias, la teatralización del suplicio procede más de una «ruralidad» bucólica que de la majestad de la ley.

En este caso, los protagonistas no son ni el Estado ni el condenado, sino la chusma carnavalesca. La ejecución le brinda una oportunidad de algarabía. En este sentido, se relaciona con la masacre. Expulsar de la comunidad al envilecimiento constituye una auténtica fiesta. Thomas Laqueur recuerda que Nietzsche ya lo señalaba: cualquier castigo suscita un placer; ahora bien, en el suplicio, el pequeño puede asistir a la muerte infamante del grande.

En Inglaterra, los espectadores de la ejecución forman una muchedumbre ruidosa. La borrachera y el deseo sexual se combinan con la algarabía. Algunos médicos recomiendan la asistencia a las ejecuciones como remedio contra la impotencia. En el camino que lleva al cadalso se celebra una juerga continua en la que se mezcla gente de ambos sexos y de cualquier edad. Los niños se unen a la fiesta en compañía de los perros. El espectáculo parece más risible que solemne. La ejecución del culpable se convierte en una

---

* De *voleur,* ladrón en francés. *(N. de la T.)*

comedia. Como el carnaval, permite la inversión de los roles y la exhibición del cuerpo grotesco del pueblo. A veces, el gentío ruge de cólera cuando desaprueba el desarrollo del espectáculo. Señalemos que en el Reino Unido la publicidad de las ejecuciones se suprimió en 1868 y que, en este campo, el periodo de la Revolución Francesa no ha supuesto, como en el continente, una ruptura decisiva.

El 25 de abril de 1792 se inauguró la guillotina. La máquina modifica radicalmente el suplicio y el tratamiento penal de los cuerpos[29]. Se inscribe en la tradición secular que hacía del médico un técnico del cuerpo sometido a suplicio y del patíbulo, el preludio de la disección. Por su capacidad de matar en serie, permite evitar la masacre. Protege al pueblo de ser «caníbal». Por otra parte, crea una nueva relación entre el desarrollo del suplicio y la visión que se tiene de él. En lo sucesivo, la muerte se inflige en un abrir y cerrar de ojos. De esa manera, la guillotina anula el papel de ajusticiado y lo despersonaliza. El reo deja de ser la figura del moribundo cuya agonía se observa. Sólo es alguien vivo que se transforma bruscamente en un cadáver. La guillotina revaloriza el instante. Exige plena atención. Hace que pierda su importancia la pericia del verdugo.

Gracias a la máquina del doctor, se deroga el teatro del sufrimiento. «El individuo al que hay que corregir está disociado de la experiencia traumatizante de la infamia corporal, ya que se cree que la pena es indolora»[30]. A su manera, la guillotina, hija de la Ilustración, responde a las exigencias del alma sensible. Marca el grado cero de sufrimiento del cuerpo. Pone fin al estrépito de los suplicios. Instaura una teatralidad insólita, un tempo que le es propio y da un nuevo sentido a la ejecución de la pena capital.

Al mismo tiempo, la máquina desacraliza la ceremonia. El teatro que instituye ya no deja lugar a la exhibición de la vergüenza y del arrepentimiento. La guillotina ya no permite la redención de la falta por la aceptación del sufrimiento. Desaparece el modelo de la Pasión de Cristo y la figura del buen ladrón.

La guillotina decapita. El ceremonial se concentra así en la cabeza, que fascina como Medusa. En este sentido, la máquina es infernal. Es la gran productora de monstruos. Además introduce una situación experimental singular, la de la separación instantánea del alma y el cuerpo. El patíbulo se convierte en la mesa de disección que incita a preguntarse con gran intensidad sobre el lugar donde se asienta el alma. La cabeza así cortada no cesa de obsesionar en el siglo siguiente, como volveremos a ver.

Desde otra perspectiva, la de nuestra modernidad, la guillotina, máquina por excelencia, permite la repetición de la muerte infligida en serie. Introduce el número y, por tanto, la banalidad en la escena del patíbulo. En esto va en contra del incremento del sentimiento del yo que caracteriza el momento de su utilización. Por tanto redobla la intensidad del Terror. Por supuesto, la guillotina satisface el deseo de igualdad. Permite la uniformidad de las prácticas penales en todo el territorio nacional.

Por voluntad de sus promotores, al pie de la guillotina se puede dibujar una nueva figura del pueblo reunido. La máquina, que produce monstruos pero que también los destruye, lanza un mensaje pedagógico; y el verdugo se convierte en el modelo del ciudadano jacobino que expulsa la vileza del cuerpo social sangrándolo.

Se entiende la fuerza que la máquina revistió en el imaginario decimonónico. Simboliza una catástrofe de nueva índole. A los ojos de los monárquicos, el teatro del patíbulo revolucionario, que participaba de lo sublime, había producido mártires. Por consiguiente, imponía la expiación.

En el siglo XIX —y en el XX hasta 1981— se conserva la guillotina, pero desde entonces no se deja de reflexionar sobre la manera en que puede acomodarse a la nueva sensibilidad y la nueva intolerancia. No hay que dejarse llevar por la similitud del vocabulario. Las representaciones de la pena capital se modifican totalmente. El objetivo ya no es la encarnación de la pena sino la captura del alma. «A la antigua cultura jurídica de la infamia marginadora responde ahora la de la rehabilitación individual, separada del dolor corporal»[31].

Ciertamente, nuevas «penas oscuras» marcan el cuerpo. Todo lo que se refiere a lo carcelario y que se añade a la privación de libertad también concierne a nuestro propósito. Jacques-Guy Petit ha analizado las torturas que se perpetraron en las prisiones en el siglo XIX[32]: la gelidez de las cárceles, el aislamiento en prisión celular, que lleva al suicidio, los trabajos forzados realizados en silencio, que incitan a la sublevación, los horarios, la escasa comida infecta que proporcionaban los empresarios, la angustia de la promiscuidad y los olores intolerables, el calabozo y todos los sufrimientos infligidos por una dura disciplina y, coronándolo todo, la gran mortalidad dentro de las prisiones.

En cualquier caso, las élites sociales rechazan en lo sucesivo la exhibición de los cuerpos, y los suplicios públicos buscan su abstracción. El dolor ostensible ya no debe ser más que una experiencia íntima. Con la escenifica-

ción de la ejecución se pretendía «mostrar la victoria del alma del condenado sobre la perversidad de su cuerpo»[33]. Más tarde, los signos del dolor corporal inspiran rechazo. Que el condenado tenga los ojos extraviados camino al suplicio y que su tez y sus rasgos expresen angustia, demuestra que no ha conseguido abstraerse de su cuerpo por la fuerza de su alma.

Las reformas que reflejan esta nueva sensibilidad varían según los países. En Inglaterra, las instituciones y los procedimientos no sufren modificaciones profundas antes de la supresión de la publicidad del ajusticiamiento, en 1868. No obstante, cabe destacar que en 1832 se abolió la *Anatomy Act* o Ley de Anatomía, que ahora se consideraba contraria a la dignidad humana.

En Francia, la pena capital se suprimió el 26 de octubre de 1795 y se restableció el 12 de febrero de 1810. El código penal de ese año recupera el uso de la guillotina y la noción de pena pública ejemplar y por tanto infamante. Los condenados a trabajos forzados o a reclusión sufren la picota. En París, se les pasea, entre las once de la mañana y el mediodía, atados de cuatro en cuatro a la parte trasera de una carreta, hacia unos postes —denominados picotas— que se levantan en la plaza del Palacio de Justicia. Hasta 1832, se les ata a un cadalso con un collar de hierro unido por una cadena a dos grilletes que rodean las muñecas. Un letrero colocado sobre su cabeza indicaba su nombre, domicilio y profesión, la causa de su condena y la pena a la que se les había condenado. Se constituye un teatro de la infamia. Algunos de estos desgraciados muestran su arrepentimiento con profusión de lágrimas; otros desafían a las autoridades y se apropian del cadalso. Sonríen a los espectadores, bromean con la muchedumbre y demuestran su insumisión «a los valores del castigo».

El artículo 20 del código penal de 1810 restablece la marca con hierro al rojo vivo, infligida después de la picota, en el hombro derecho de la víctima. Se graba la letra T en la piel de los condenados a trabajos forzados por tiempo limitado, y las letras TP si se trata de una condena a perpetuidad. Se añade la letra F si el culpable es un falsario y la letra R si es reincidente. Hasta 1820 a veces se graba también el número del tribunal que dictó la sentencia. Los parricidas son conducidos en camisa al lugar de la ejecución, descalzos, con la cabeza cubierta por un velo negro. Son expuestos sobre el cadalso, y después se les corta la mano derecha antes de ejecutarlos (artículo 13). A decir verdad, hasta 1832 no se produjeron más que trece ejecuciones de parricidas, y a cuatro de ellos no se les cortó la mano derecha. Por otra parte, según las *Memorias* de Sanson, el verdugo utilizaba un aparato que, fijado a la

muñeca del reo, comprimía y entorpecía la circulación de la sangre para embotar la sensibilidad, y cortaba la mano antes de que la recuperara[34].

En 1825[35], la Ley sobre el Sacrilegio dicta pena de muerte para los culpables de robo de cálices litúrgicos que contuvieran hostias consagradas. En caso de profanación de la eucaristía, al condenado se le debía cortar, además, la mano. En la práctica, esta ley no se aplicó jamás de esta forma.

Al principio de su singladura, la Monarquía de Julio reforma profundamente todas las prácticas y se distancia de la tradición del suplicio. La Ley de 28 de abril de 1832 deroga la pena que castigaba específicamente a los parricidas. Sólo se conserva el atuendo que se les imponía. La exposición pública sustituye a la picota y la marca con hierro candente. Se trata de una pena optativa, que se inflige a individuos de dieciocho a setenta años. No produce daños corporales. En el campo, se expone a los condenados, los días de mercado, en el interior de una jaula de mimbre. En París, se les exhibe, en la plaza del Palacio, con los brazos atados con una correa de cuero. Después se les ata a la picota con una correa.

En 1832, la guillotina se traslada de la plaza de Grève hacia la Puerta de Saint-Jacques. Anteriormente, funcionaba en pleno día enfrente del ayuntamiento. Una carreta llevaba a los condenados del Palacio de Justicia parisino (la Conciergerie). A partir de entonces, la ejecución se celebra al alba. Un coche celular transporta a los condenados de la prisión de Bicêtre hasta la Puerta de Saint-Jacques. Así se inaugura otro régimen de visibilidad de los cuerpos. El coche celular se convierte en el nuevo tipo de transporte de las prostitutas que accedían a someterse a un control sanitario y administrativo en dirección al dispensario de la policía de costumbres, y de las piezas en canal de los mataderos. En 1836, se pone fin al teatro de la cadena que se desplegaba desde el tribunal de Bicêtre, donde se encadenaba a los condenados, hasta los presidios de Toulon, Brest y Rochefort. Hasta entonces, su paso, los signos de su infamia, sus chanzas y juramentos, las pullas que intercambiaban con la muchedumbre constituían un espectáculo grotesco que en lo sucesivo se consideró indigno.

En abril de 1848, le llega el turno de derogación a la exposición pública, considerada como una práctica degradante para la humanidad. A partir de 1851, la guillotina funciona en la plaza de la Roquette, cerca de la prisión a cuyo interior se traslada el depósito de Bicêtre. En lo sucesivo, las ejecuciones se celebran en provincias al amanecer. El decreto de 25 de noviembre de 1870 suprime el cadalso, antigua tribuna del suplicio[36]. La guillotina, colo-

cada directamente en el suelo, pierde visibilidad. Al condenado a muerte, ya no se le obliga a llevar constantemente la camisa de fuerza que le impedía moverse. En París, a partir de 1878, las ejecuciones se realizan cerca del recinto de la prisión de la Santé, y se mantiene a la chusma alejada de la ceremonia.

En provincias, la guillotina se suele colocar cada vez más a menudo a las puertas de la prisión. Dicho esto, durante todo el siglo sigue asistiendo mucho público a las ejecuciones en todo el territorio nacional. Precisamente, Maxime Du Camp relata una ejecución a la que asistió. En la capital se trata de un espectáculo que mezcla al pueblo, que se levanta al alba, con los noctámbulos de bulevar, que concluyen así la noche[37]. En noviembre de 1871, se calcula que asistieron unas 2.000 personas a una ejecución que se celebró en Mans. En julio de 1872, 10.000 espectadores se apretujan ante la guillotina, en Toulouse[38].

La suspensión de la costumbre de infligir dolor, y los lugares sucesivos de ejecución de la pena capital no constituyen las únicas manifestaciones del nuevo orden del suplicio. Se integra en él la higiene del cuerpo del condenado antes de la ejecución, que pretende respetar las nuevas normas higiénicas, eliminar cualquier posibilidad que pudiera tener el condenado de entrar en escena y negar la identidad que el cuerpo puede revelar. Momentos antes de la ejecución, se ata al condenado de pies y manos. Se le llevan con fuerza los codos hacia la espalda, lo que le obliga a inclinar la cabeza. Se le ha cortado el pelo, que podría proteger la nuca. Al salir, para ocultar las ligaduras, se le echa una chaqueta sobre los hombros[39].

En los últimos momentos, los espectadores escrutan minuciosamente el cuerpo del condenado. La ejecución se celebra en profundo silencio. Terminó la retórica de las últimas palabras. Los espectadores juzgan la firmeza del paso, acechan los temblores, examinan el color del rostro. El cuerpo debe dejar que se transparente la interioridad del arrepentimiento moral[40]. En 1836, la actitud de Lacenaire frente a la guillotina levantó una importante polémica[41]. Se esperaba de estos últimos instantes la revelación de la verdadera naturaleza del monstruo doble que no había cesado de fascinar desde que se abriera su proceso.

La guillotina brinda a los médicos una mesa de disección y experimentación singular, totalmente nueva. Como señala Vincent Barras[42]: «Una cabeza separada de forma instantánea y absolutamente clara del tronco constituye la situación perfecta, en los términos de la época, para estudiar experimental-

mente la relación entre el alma y el cuerpo, que de alguna manera permite aislar, al menos durante unos instantes, por un lado el cuerpo y, por otro, el alma». Por otra parte, el interés excepcional de cualquier experimento inmediato con la víctima de la guillotina se debe a que por lo general se trata de un ser joven y saludable que deja un cadáver fresco que, retomando la expresión de Dujardin-Beaumetz, «ha entrado vivo en la muerte». En 1795, Samuel Thomas Soemmering se muestra convencido de que, por desgracia, la cabeza, privada de su órgano, no puede comunicarse mediante la voz, porque en caso contrario hablaría. Además, los médicos deben actuar con celeridad, ya que los restos mortales del ejecutado —la cabeza caída en el cubo y el tronco retirado rápidamente del cadalso— se llevan a galope para ser enterrados, en París, en el «campo de nabos», donde se agrupan los cadáveres de la morgue, los hospitales y los anfiteatros de disección.

Inicialmente, los especialistas se dividen en dos bandos[43]. Unos son partidarios de la *persistencia del yo,* es decir, del mantenimiento de una especie de conciencia. Según ellos, la cabeza conserva su «fuerza vital», lo que se manifiesta en parpadeos, «convulsiones horribles» y manifestaciones de indignación, como las que se pudieron distinguir en la de Charlotte Corday. Al mismo tiempo, estos médicos —por ejemplo, Gelsner, Jean-Joseph Sue y Soemmering— creen que la cabeza sufre un terrible dolor, «el más violento, notable y desgarrador que se pueda sentir», además de que, por la propia resistencia de los huesos, la guillotina no corta en verdad, sino que destroza y aplasta el cuello. Jean-Joseph Sue, el padre del novelista, escribe: «¡Qué situación tan horrible la de percibir la propia ejecución y, a renglón seguido, recordar el suplicio!»[44] (1797). Si no se tienen en cuenta estas convicciones, no se puede valorar en su justa medida el pavor retrospectivo que sufrían las familias de víctimas del Terror.

Por otra parte, hay quienes creen que la muerte es instantánea, como Cabanis[45] y Marc-Antoine Petit. Según estas eminencias médicas de la época, la hemorragia provocada en el cerebro es demasiado brutal como para que se mantenga la conciencia. Teniendo en cuenta las diversas formas de vitalidad, las reacciones observadas no son más que movimientos animales, fenómenos de irritabilidad debidos a la «elasticidad de las fibras». De cualquier modo, les parece inimaginable que el individuo pueda pensar en que se ha producido su propia muerte[46].

A comienzos del siglo XIX, los experimentos de electrización llevan a examinar de nuevo los datos. Luigi Galvani postula que el principio nervioso es

de naturaleza eléctrica y que se transmite una corriente desde el cerebro hasta la médula y después a los fascículos musculares. En 1802, Aldini une dos cabezas de ajusticiados, de forma que las dos secciones del cuello comuniquen entre sí. Después, coloca una pila en la oreja derecha de uno y en la izquierda del otro, produciéndose muecas horribles. Durante todo el siglo se realizan experimentos de este tipo, desde Bichat a Virchow. Algunos están fascinados por todo aquello que da la ilusión de regreso a la vida. En 1818, los experimentos realizados con el asesino Matthew Clydsdale, en Glasgow, hacen huir de espanto a los curiosos. Uno de ellos se desmaya. Se han obtenido de la víctima las muecas más extrañas, que ilustran la diversidad de los sentimientos humanos: rabia, horror, angustia, desesperación, sonrisa atroz. La novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, traspasa a la ficción esta fascinante creencia en la creación de vida o del retorno a la vida de un cadáver violentamente electrizado. El cuerpo del muerto hereda las características de los criminales con los que se realizaban tales experimentos.

La historia de las convicciones y los debates científicos que afectan a la figura del muerto viviente y su posible dolor ha sido descrita con precisión por Anne Carol. Entre 1800 y 1820, pese a la multiplicidad de experimentos, los optimistas, esto es, los que consideran que la muerte es instantánea y total, prevalecen sobre sus adversarios. Tras la intervención de Julia de Fontenelle ante la Academia de Medicina (1833), resurgen la duda y la inquietud. Este cambio profundo se debe a la incertidumbre sobre la definición clínica de la muerte. Entonces se refuerza la creencia en un tiempo intermedio entre la vida y la nada.

De 1850 a 1900, mientras se independiza la fisiología y triunfa la medicina experimental, los especialistas, más fascinados que nunca, redoblan sus intentos y se esfuerzan en obtener cadáveres muy frescos. «Raramente se experimenta al pie del cadalso», escribe Anne Carol, y sí con más frecuencia «en coches a todo galope, a la luz de las velas en laboratorios improvisados, cerca de cementerios», ya se trate de una simple autopsia, de un intento de galvanización, de una medición de la persistencia de la excitabilidad y la contractilidad o de la observación de la digestión.

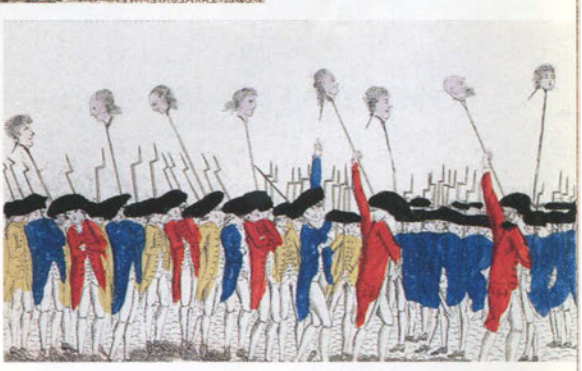
El experimento que se considera decisivo consiste en intentar hacer revivir las partes separadas. En 1851, Brown-Séquard, discípulo de Claude Bernard, inyecta media libra de su propia sangre en el antebrazo de una víctima de la guillotina. En 1866, Alfred Vulpian propone efectuar el experimento en la cabeza decapitada, cosa que hace el doctor Laborde en 1880. Sólo consigue

Dolores, sufrimientos y miserias del cuerpo



1. Según H. De la Charlerie, *La masacre de los oradores de septiembre de 1792*, grabado de Charles Maurand, col part.

Los primeros años de la revolución contemplaron cómo se reiteraban las masacres, esto es, el asesinato colectivo, a plena luz del día, de un grupo de víctimas, en una atmósfera de animación, alborozo y jactancia, donde cada uno se esforzaba en participar por voz o por uso de armas improvisadas. Fue ciertamente el caso del verano de 1792 en la provincia y, seguidamente, en París, a principios del mes de septiembre.



2. Escuela francesa, *«Es así como castigamos a los traidores», desarrapados llevando cabezas de guillotinados*, 1789, París, Museo Carnavalet.

Antes incluso del empleo de la guillotina, la masa, tras la masacre, reanudaba a veces el ritual ancestral del corte de cuerpos, y ello desde el mes de julio de 1789. Sobre este grabado del Museo Carnavalet, las cabezas cortadas forman un compuesto seriado, aunque la actitud rígida de los miembros del cortejo está lejos de evocar el alborozo colectivo.



3. Eugène Lami, *El Atentado de Fieschi, el 28 de julio de 1835,* 1845, parte derecha, Castillo de Versalles y de Trianon.

El 29 de julio de 1835, la máquina infernal dispuesta por el monstruo Fieschi se cobró numerosas víctimas, como el mariscal del Imperio. Los cuerpos y las ropas laceradas fueron expuestas antes de inhumarse pomposamente. El rey Luis Felipe, escapado milagrosamente de la muerte, atribuyó su salvaguardia a la Providencia, y la sangre de las víctimas le confirió una sacralidad de la que hasta entonces carecía.



4. H. Vittori, *El Atentado de Orsini, el 14 de enero de 1858,* 1862, París, Museo Carnavalet.

El atentado de Orsini fue uno de los más sangrientos del siglo. Pero no se trató sólo de víctimas anónimas. La compasión de la emperatriz de cara a los heridos, la preservación del emperador, la cualidad del autor, defensor de la causa italiana, hicieron olvidar algo la matanza. Así, en función de la causa alegada, se inaugura el modo de apreciar el horror del atentado.



5. Pierre Andrieu, *Hombres transportando un cadáver, el 23 de febrero de 1848*, 1848, París, Museo Carnavalet.

Reinterpretando con una espontaneidad nueva las fiestas fúnebres de la Revolución, la masa de insurgentes paseó en París, durante la noche del 23 de febrero de 1848, bajo la luz de la antorchas, los despojos de las víctimas de la fusilada en el bulevar Capucines. Los insurgentes pretendían diseminar la indignación en la capital y provocar la edificación de barricadas.



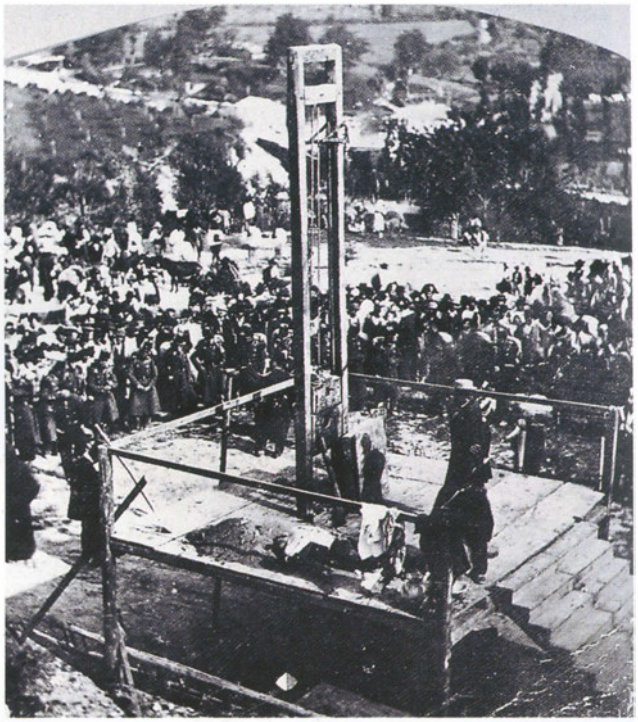
6. Jean-Louis Ernest Meissonier, *Barricada en la calle de la Mortellerie, junio de 1848*, 1849, Museo del Louvre.

Sabemos poco acerca del trato que recibieron los cuerpos durante los combates en las barricadas. La insurrección de junio de 1848 fue particularmente feroz y mortal. Es lo que Meissonier pretende hacer sentir al espectador de su cuadro. Al día siguiente de los enfrentamientos, las autoridades se emplearon en borrar, con gran rapidez, todo rastro de los combates.



7. Jacques-Raymond Brascassat, *Cabeza de Fieschi al día siguiente de su ejecución, 20 de febrero de 1836,* París, Museo Carnavalet.

Viendo la obra de Brascassat se comprende que las almas sensibles no pudiesen dejar de estremecerse ante el espectáculo de la cabeza de los decapitados. Los médicos realizaron sobre ellas experiencias destinadas a comprender mejor los mecanismos del dolor y de la muerte. Algunos artistas, obsesionados por los muertos despedazados, hicieron de la decapitación uno de sus temas principales.



8. *Ejecución capital en Frosinone,* 1867, positivado Bénédict, París, Biblioteca Nacional de Francia.

En el siglo XIX, tanto en París como en la provincia, la ejecución capital mediante la guillotina propiciaba grandes concentraciones. Fueron tomadas una serie de medidas destinadas a luchar contra esta afluencia y, sobre todo, a limitar la visibilidad del cadalso y de las escenas de ejecución, en las que por lo demás estaba prohibido tomar fotografías. De ahí que se trate aquí de una pena capital impuesta en Italia.

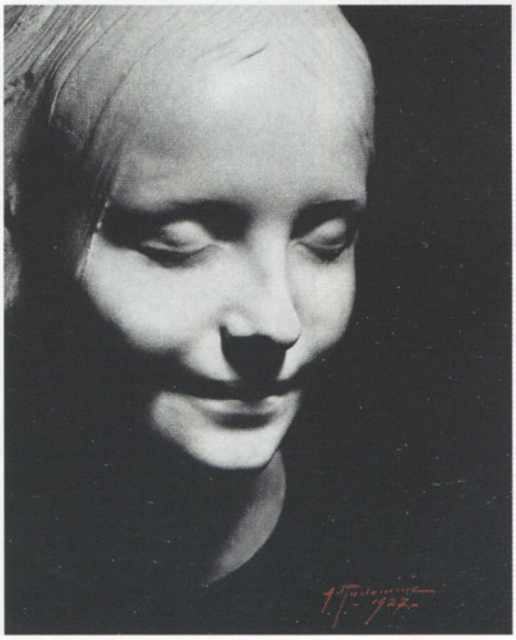
9. Atribuido a Fougeat, *Pompa fúnebre de Marat en la iglesia de los Cordoliers*, el 16 de julio de 1793, París, Museo Carnavalet.

Los funerales de Marat, el 16 de julio de 1793, esbozan uno de los modelos de fiestas fúnebres de la Revolución. Los organizadores contaron con la teatralidad patética, la exhibición de las heridas y la ostentación del cadáver ya en descomposición, para suscitar el paroxismo del dolor público e incitar en los ciudadanos el juramento de venganza.



10. Escuela francesa, *La Desconocida del Sena*, siglo XIX, París, Biblioteca Nacional de Francia.

La principal función de la morgue parisina era la identificación de los cadáveres anónimos descubiertos en la calle o repescados en el Sena. Algunos de entre ellos suscitaron una viva compasión; lo testimonia esta escayola que reproduce, como era costumbre entonces, la máscara mortuoria de una joven desconocida, que intrigó particularmente al público y a las autoridades.



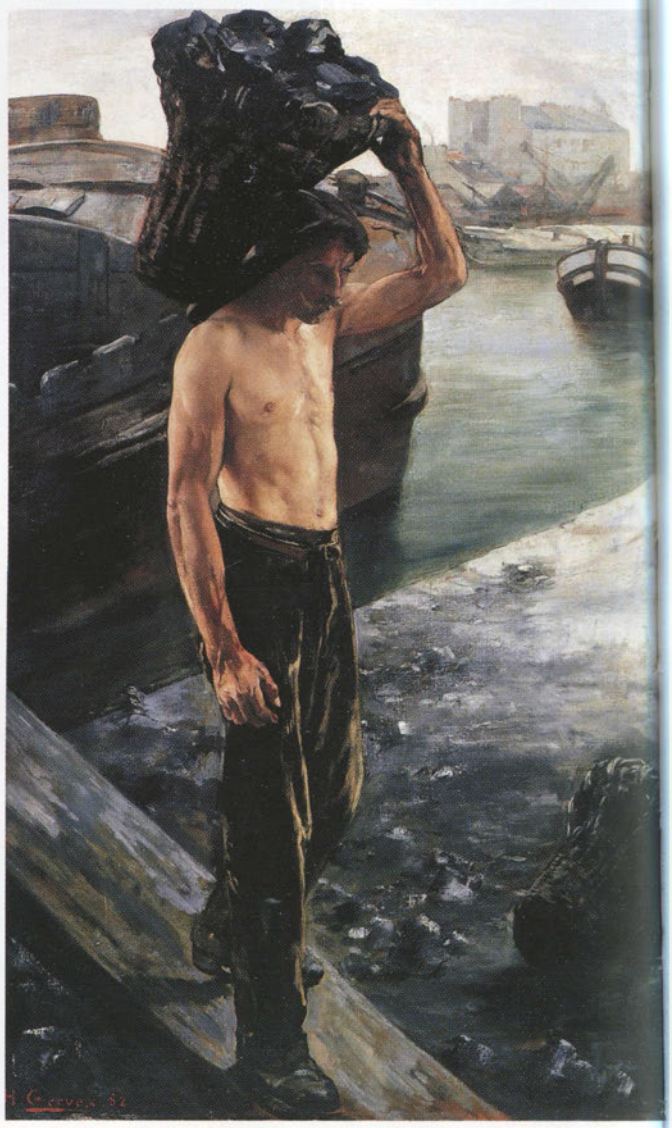


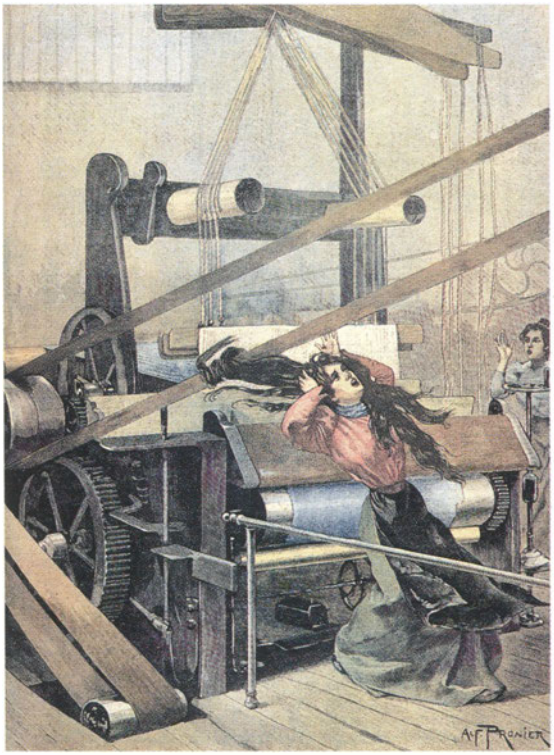
11. Constantin Émile Meunier, *Obrero fundidor,* 1902, Helsinki, Museo de Arte Finlandés.

Más que las duras condiciones de trabajo realizado en el interior de ésta fundición, y por más que el calor y el humo estén bien presentes, el artista pretende ante todo exaltar la potente musculatura y la viril resolución de este tipo de soldado del trabajo, que el siglo XX no dejará de heroizar.

12. Henri Gervex, *El Cargador de carbón,* 1882, Lille, Museo de Bellas Artes.

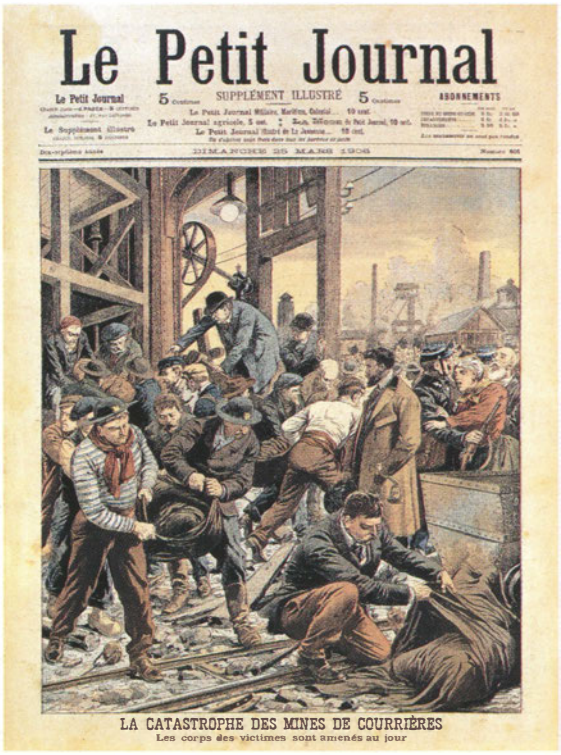
El cargador de carbón presentado por Gervex está, en cuanto a él, bien lejos de representar a un héroe del trabajo, y menos aún por cuanto su labor no pertenece a la galería de los pequeños trabajos parisienses, impregnados de nostalgia, que conoce entonces un gran éxito. El sufrimiento y la resignación inscritos en su rostro reflejan más bien la miseria del cuerpo del obrero.





13. *Terrible accidente en la hilandería de Lille,* en *L'Impartial de l'Est,* 1899.

Entre los diversos hechos trágicos con lo que se deleitaba la gran prensa de la Belle Époque, algunos se referían al horror del trabajo femenino. El accidente del que es víctima esta joven obrera pertenece a la larga serie de dramas debidos a los engranajes y correas de las máquinas de la industria textil del Norte.



14. *La Catástrofe de Courrières,* en *Le Petit Journal,* fechado el 25 de marzo de 1906, col. part.

La tragedia de Courrières, la mayor catástrofe minera del siglo XX en Francia, contabilizó más de un millar de víctimas y suscitó una inmensa conmoción. Pero el «golpe de grisú» no debe hacernos olvidar la dureza del trabajo cotidiano, la frecuencia de las enfermedades profesionales y el desgaste prematuro de los cuerpos de los mineros.



15. Robert Hinckely, *Primera experimentación pública de una operación bajo narcosis, el 16 de octubre de 1846 en el Hospital General de Massachussets,* 1882.

La operación realizada este 16 de octubre no es, desde luego, la primera intervención bajo anestesia, pero se trataba esta vez de una demostración delante de un público iniciado. A partir de esta fecha, la nueva técnica, atravesando el Atlántico, se propagó en menos de tres años, pese a las resistencias multiformes opuestas a la supresión de todo dolor operatorio.

que el rostro del ajusticiado vuelva a adquirir color. A partir de 1884, este mismo médico, así como sus discípulos, multiplican sus intentos de «revivificación». Paul Bert se rebela en nombre de la deontología médica. Laborde, por el contrario, percibe la utilidad social de su investigación: en caso de éxito, ¿no se podría dialogar con la cabeza decapitada y obtener declaraciones? Hacía mucho tiempo que los médicos soñaban con comunicarse con la víctima de la guillotina. El 25 de junio de 1864, Velpeau y Couty de la Pommerais se pusieron de acuerdo con un condenado a muerte por un doble asesinato: éste debía guiñar el ojo tres veces si seguía consciente. El experimento no dio ningún resultado.

La cuestión de la muerte súbita o diferida de la víctima de la guillotina no se restringe al círculo médico, sino que también afecta a los lectores de la prensa. El 17 de enero de 1870, dos días antes de la ejecución de Troppmann, que tanta repercusión tuvo, *Le Gaulois* plantea la cuestión a sus lectores, preguntándose si la guillotina no constituye una tortura moral mayor aún que la física[47]. Es indudable el interés que entonces suscitan estos asuntos macabros. El gentío que sigue acudiendo a las decapitaciones se agolpa en el museo Grévin para contemplar las escenas de ejecución y la exposición de instrumentos de suplicio utilizados en todo el mundo. Se muestran los sacrificios humanos de Dahomey, cerca de la guillotina, la horca y el garrote[48].

III. EL LUGAR DEL CADÁVER

Naturalmente, la historia del cuerpo engloba la del cadáver. Este objeto macabro concierne a la medicina[49] y la justicia. Bruno Bertherat ha descrito con enorme precisión la genealogía del depósito de cadáveres parisino, instrumento para identificar, conservar, examinar los cadáveres y laboratorio privilegiado de la medicina legal[50]. Pero el cuerpo del difunto, la manera en que es percibido y tratado, así como las huellas que se pretende conservar, tienen que ver en primer lugar con la historia de la sensibilidad. Por su parte, el cadáver de un rey, el de un gentilhombre, el del héroe o el mártir pertenecen a la historia política.

Los nuevos valores y dignidad que se otorgan al cuerpo del difunto se deben a la emoción creciente que suscita la muerte individual. Philippe Ariès, Michel Vovelle y algunos historiadores de primera fila[51] han demostrado la constitución progresiva, desde mediados del siglo XVIII, y la difu-

sión social del culto a los restos mortales del ser amado o admirado. A partir del Directorio, la cuestión preocupa al Instituto. Tras un concurso convocado por el ministro del Interior en 1800, el decreto del 23 de pradial del año XII sanciona la evolución de la sensibilidad[52]. Codifica hasta el más mínimo detalle el tratamiento que hay que dar al cadáver, y las modalidades de inhumación.

Durante unos pocos decenios decisivos, que corresponden a la primera mitad del periodo estudiado en este volumen, se desencadenan varios procesos que atestiguan y acentúan a la vez la emoción que produce el cadáver como espectáculo. El umbral de tolerancia a la putrefacción aumenta a finales del siglo de la Ilustración. El empleo de cloruros, especialmente el del licor del farmacéutico Labarraque, permite reducir las molestias olfativas de la tanatomorfosis, algo que no contiene la creciente resistencia a la exhibición del cuerpo descompuesto, e incluso a la simple ostentación de la desnudez macabra. Los anfiteatros de disección diseminados por las callejas del Barrio Latino preocupan enormemente a los higienistas de la Monarquía censataria[53].

Al mismo tiempo, se intensifica el sentimiento de horror respecto a cualquier forma de profanación[54]. Crece la voluntad de ocultar cuanto antes el cuerpo del difunto. El recuerdo de los entierros a la carrera, las fosas improvisadas y las exhumaciones de los restos mortales regios, por no hablar de los cadáveres abandonados en la vía pública o los tirados a las cloacas, habita en los espíritus durante la Restauración, avivando la preocupación por la preservación y la celebración. En París, se populariza el uso del ataúd con tapa. Ya no resulta admisible transportar al difunto a cara descubierta. Se acaban las idas y venidas por la ciudad haciendo ostentación del cadáver. «La atención que se presta a la mortaja, al cierre y a las formas del ataúd» da fe del reciente deseo de poner a salvo la intimidad.

Las autoridades del siglo XIX pretenden acabar con la muerte anónima. En el depósito[55], los cadáveres son preparados, maquillados si es preciso, y expuestos ante una gran cantidad de visitantes con la esperanza de que alguien los reconozca. El cadáver del desconocido se considera en lo sucesivo digno de consideración. En el interior del establecimiento, se intenta evitar el amontonamiento indiscriminado de cadáveres. En toda la sociedad aumenta el rechazo por la fosa común, registrado por el decreto del año XII. Mientras que los adeptos a la medicina anatómico-clínica se esfuerzan en descubrir a través de la disección la verdad de las enfermedades en el inte-

rior de los cadáveres, paradójicamente surge, al menos en el pueblo parisino, una fuerte resistencia a la realización de experimentos con cuerpos dentro de los hospitales.

La intensidad del «fantasma de la conservación», que se despliega desde finales del siglo XVIII, es la mejor prueba del nuevo rango que adquiere el cadáver. La acentuación del deseo de eternidad acompaña al reciente atractivo de la muerte romántica, que se concibe como un sueño cuya suavidad, asociada a la presencia de un ángel, se va convirtiendo insidiosamente en promesa de supervivencia. La escultura y toda la ornamentación funeraria reflejan la esperanza implícita, e incluso degeneran en ocasiones en un erotismo macabro. El embalsamamiento, facilitado por los avances técnicos, responde a la creciente preocupación de hurtar los preciosos restos a la descomposición. ¿Cómo imaginar, estando vivo, la imagen de uno mismo sólo como carne mortal? ¿Cómo presentar ante los demás la propia descomposición? Estas y otras cuestiones obsesionan particularmente a las clases altas del momento. La convicción de lo irrepresentable de la muerte, es decir, la putrefacción, invita al tratamiento estético del cadáver, imagen de una vida pasada, y a escenificar la belleza de la muerte. La conservación del cuerpo de la señora Necker en una cuba de mármol negro dentro del mausoleo familiar es un buen ejemplo de estas nuevas prácticas[56]. El embalsamamiento y la momificación son frecuentes durante la Monarquía de Julio; una disposición legal de 1839 codifica sus modalidades.

En esa época también se ponen de moda las reliquias sentimentales. Ya no se lleva la extracción de las vísceras. Los rituales de separación de los órganos entran en declive durante la primera mitad del siglo XIX, pese a la fuerza de las imágenes de cuerpos en trozos en los campos de la estética y la espiritualidad. En el contexto de la intimidad, lo fundamental es conseguir mechones de cabello. Esta práctica, extendida desde antaño entre la aristocracia, llega a la burguesía. El deseo de crear una reliquia imputrescible, que se convierta en una ayuda para el recuerdo, lleva también a conservar trozos de vestidos u objetos diversos del desaparecido. En esto, la piedad para con el difunto recuerda a la costumbre de coleccionar objetos eróticos, que los protosexólogos de finales de siglo calificaron como fetichismo.

Responde a esta misma preocupación la moda de las máscaras y de las fotografías mortuorias, esta segunda algo posterior. Se ha relacionado legítimamente la aparición de esta reliquia con el empleo de la guillotina, máquina de retratar según Daniel Arasse. «Dar forma en escayola a la bella muer-

te romántica, semejante al sueño», escribe Emmanuel Fureix, «es inmortalizar el instante fugaz del postrero adiós»[57]. La realización del último retrato[58], percibido como espejo del alma, responde a la estética romántica del genio, como demuestra la rápida difusión de las máscaras mortuorias de Schiller o Beethoven. Esta costumbre también refleja el éxito de la frenología. La impresión del rostro del muerto permite —o al menos eso se espera— la exploración íntima de su ser y el comentario del experto. De antemano, el impenetrable Lacenaire autoriza a Dumontier para que construya un molde —estando aún vivo, pero la víspera de su ejecución— de las formas atormentadas de su cabeza[59] y para que la diseque tras su muerte. La Sociedad Frenológica de París, con domicilio en la Rue de l'École-de-Médecine, presenta una exposición de cráneos, lo que constituye otra forma de utilización científica de los fragmentos del cuerpo.

Un episodio de gran importancia, que influyó mucho en las representaciones del cadáver, vino a confirmar y modificar los procesos en curso. Entre la primera decapitación por guillotina (abril de 1792), y termidor del año II (julio de 1794), el cuerpo se convierte en asunto de política[60]. El 21 de enero de 1793, el regicidio invierte el ceremonial de la muerte del rey. Aquel día, los patriotas, estupefactos, tienen el placer de contemplar la cabeza del monstruo, del que mana sangre, regeneradora de la República. Los amigos del rey se precipitan a empapar sus pañuelos en este líquido redentor, cuyo derramamiento otorga a Luis XVI la figura cristiana del mártir. En aquel momento, el sacrificio supremo vuelve a trazar la figura del monarca y sus verdugos.

El 21 de enero de 1793 se sitúa en pleno centro del breve periodo en el que el código de lo sublime rige el teatro de las honras fúnebres. En París, el pintor David da forma a «la estética terrorista del horror», inaugurada el 20 de enero, con ocasión de los funerales de Lepelletier. El apogeo de esta escenografía lo marcan los funerales de Marat, el 16 de julio de 1793. La exposición del cadáver pone de manifiesto el triunfo de un expresionismo macabro. La alegoría subyace a la ostentación del «cuerpo maltratado del mártir». Éste es acusador. Indica una conjura y señala a los culpables. La exhibición de las heridas se convierte en mensaje político. Repitamos que la estrategia emocional que apuesta por el aspecto lívido del cuerpo verdoso de Marat, la supuración de la herida abierta y el olor a putrefacción que inunda a los espectadores de la primera fila se relaciona con la influencia de lo sublime. La presencia del cadáver maltratado permite «visualizar el terror», es decir, la

conjura aristocrática. Frente a la escena, el espectador se sofoca, y su alma embargada, como expulsada fuera de sí misma, se dilata por el deseo de venganza. Este «paroxismo de la sensualidad política»[61] pretende arrastrar al sacrificio.

La Convención de termidor abandona esta estrategia de lo mórbido, pero jamás se perderá su recuerdo. Escenificaciones semejantes, aunque ciertamente más espontáneas, resurgen en 1830 y sobre todo en 1848. Al desencadenarse la Revolución de Febrero, se exhiben los cadáveres de las víctimas del fusilamiento del bulevar de los Capuchinos a la luz de antorchas, sobre una carreta chirriante, y se pasean por la noche parisina, que comienza a llenarse de barricadas.

La historia del tratamiento de los restos mortales del personaje importante, el rey y el mártir político no se interrumpe con la caída de Robespierre. Los regímenes que se suceden en el siglo XIX tienden a definir su política respecto al cadáver de estos difuntos de élite, que se encontraban, al mismo tiempo, «desposeídos de su cuerpo privado». Durante el Imperio, todos los grandes dignatarios —y no sólo los héroes como el mariscal Lannes, o los poetas como Delille— tienen derecho a descansar en un panteón después del embalsamamiento parcial del cuerpo, previsto por decreto (1806). Se repatria el corazón de varios oficiales de alto rango muertos en el campo de batalla. La Restauración, conforme a una inteligente estrategia de expiación, que se puede considerar obsesiva, exhuma, honra, homenajea a sus mártires, víctimas de la Revolución. En 1820, el cuerpo del duque de Berry, previamente embalsamado, sufre una inhumación tripartita. Las entrañas se llevan a Lille. La duquesa solicita el corazón de su esposo y los demás restos descansan en Saint-Denis. En 1824, el cadáver de Luis XVIII, desodorizado por Labarraque, constituye el eje de un ceremonial que restablece el antiguo ritual de las exequias reales[62].

Pese a la sensibilidad respecto a la profanación, pero conforme al éxito inicial de la medicina anatómico-clínica, el público de la primera mitad del siglo XIX tolera la publicación de los informes de autopsia de personajes importantes, como el actor Talma, el general Foy o Casimir Perier. En cierto sentido, su cuerpo abierto se convierte en objeto de patrimonio colectivo. Se espera que la operación realizada para la observación científica también sea un medio para identificar las cualidades morales e intelectuales del difunto. En cualquier caso, esa arcaica costumbre no basta para negar la aparición de esta nueva sensibilidad respecto al cadáver que coincide con todos

los afectos que hemos señalado respecto a la masacre, el suplicio y la escena operatoria.

IV. EL CUERPO VIOLADO

Si se pretende evitar el anacronismo psicológico, los trabajos sobre la violación permiten discernir correctamente todas las precauciones que impone la elaboración de una historia del cuerpo. El modo en que una sociedad evalúa la gravedad de los actos y el perjuicio causado depende de una serie de datos que a su vez tienen su propia historia. No se pueden interpretar las actitudes que suscita la violación sin inscribirlas en el mundo de la violencia circundante. La recurrencia de la masacre y sus modalidades, la posible escenificación del espectáculo del dolor, la frecuencia de violaciones de guerra, las representaciones de la brutalidad, la imaginaria identificación de la literatura clásica de la mujer con un botín, forman un régimen de sensibilidad que se debe tener en cuenta si se pretende llegar a un punto de vista adecuado para entenderlas.

Asimismo, la historia de la violación es tributaria de la historia de las representaciones y prácticas de la unión sexual. Las formas de opresión, el grado de insistencia en la imagen de la presa y el desarrollo de la noche de bodas marcan la interpretación; y mucho más aún, los esquemas interiorizados por la mujer: la necesidad de oponerse o al menos fingir resistencia a los asaltos del hombre, la de dar la impresión de ser «tomada» y mostrarse pasiva en el intercambio con la energía masculina, la de adoptar posturas lánguidas y púdicas que parezcan las de una mujer adormilada y sumisa. A este respecto, es famosa la resonancia que obtuvo la novela de Kleist *La marquesa de O*, a comienzos del siglo XIX.

Pero esto sólo es un preámbulo. Una historia de la violación también implica medir los umbrales de tolerancia a la agresión sexual y analizar su evolución. Lo que equivale, sobre todo, a percibir correctamente de qué índole son las relaciones de autoridad en el seno de la familia, que someten a la hija o la mujer al padre, al tutor o al marido, sin pasar por alto el lugar que se adjudica al niño y el peso específico de todos los sentimientos dentro de la esfera privada. También tiene su importancia la sociabilidad del vecindario y, en mayor medida, todos los contextos de promiscuidad. Como veremos, a ellos se deben muchas conductas violentas.

No se muestra menos necesario el análisis del sentido del honor y las exigencias que su respeto impone, a todos y todas, en función del estatus y la posición social. Esto ayuda a explicar el perfil de las víctimas.

Por supuesto, es preciso considerar además la evolución de las atenciones y los saberes. El florecimiento de la medicina legal durante el periodo que nos ocupa también influyó notablemente en la historia de la violación al afinar el análisis de los indicios y al elaborar la retórica del informe pericial. Ocurre lo mismo con la constitución de la psiquiatría y la sexología, que ayudan a mejorar cada vez más la comprensión de la lógica de la agresión y la evaluación de sus secuelas.

Lo anterior concierne a toda la sociedad considerada. Si se centra la atención en la víctima de la agresión, se alarga la lista de necesidades previas. El historiador que estudia la violación debe discernir hasta qué punto son flexibles las normas de pudor o las actitudes que se le prescriben a la mujer, y hasta qué punto es intensa su interiorización. El sentimiento de vergüenza, suciedad, culpabilidad e incluso oprobio, estrechamente vinculado a la necesaria virginidad prematrimonial, contribuye enormemente a aclarar las actitudes. Debido a esto, la historia de la violación se cruza con la de la teología moral y con su valoración de la gravedad del pecado de lujuria. Se escribe en referencia a las representaciones de la Eva tentadora, al imaginario de la provocación femenina y también a la capacidad de resistirse de la mujer. Con el tiempo, un mismo gesto cambia de sentido en el terreno de la opinión. La sospecha del consentimiento de la víctima cuenta también con su propia historia. Todo esto nos remite a uno de los elementos del objeto que nos esforzamos en acotar: la evolución de las formas del sufrimiento y de la angustia. Ello conduce a los procesos fundamentales que caracterizan el siglo (1770-1892) estudiado en esta obra: la evolución de la conciencia de autonomía del sujeto y el registro histórico de los riesgos de contaminación e impregnación física o espiritual.

En resumen, la historia de la violación, un asunto particularmente delicado, exige una base de conocimientos que alejen de la simplicidad de las indignaciones retrospectivas. A la luz de lo anterior, intentemos trazar de nuevo sus líneas maestras entre la Revolución y el nacimiento del psicoanálisis. En este ámbito, el siglo XIX es el de los «desplazamientos sin pena ni gloria», tal como afirma, con razón, Georges Vigarello[63]. Además, la yuxtaposición de sistemas de representación y comportamiento diferentes dificulta la síntesis. El código penal de 1791 inaugura la transmisión de la in-

terpretación del acto violento. En el espíritu de las leyes, la violación sale del ámbito del pecado de la lujuria. Ya no se hace referencia a la ofensa a Dios, por tanto al riesgo que la agresión implica para la salvación de la víctima, sino que se considera la amenaza social que representa. Por otra parte, la declaración del principio de autonomía del individuo confiere a la mujer violada el estatuto de sujeto. Desde ese momento, el prejuicio se concentra en su ser privado. Se difumina el dolo sufrido por el padre, el tutor o el marido, la familia o los parientes. No se volverá a cuestionar esta oscilación del mundo del impudor al de la violencia. El código penal de 1810, su revisión de 1832 y la Ley de 18 de abril de 1863 se limitan a concretarlo.

Pero todo esto compete a la ley, cuyos efectos se muestran muy lentos. Particularmente a este respecto, no hay que confundir norma y práctica.

Hasta aproximadamente 1880 se desarrolla la época de las «emergencias sutiles» (Georges Vigarello). Este periodo se caracteriza por una lenta reconsideración de la gravedad, un aumento de las exigencias, una reflexión sobre el vínculo entre intenciones y hechos, y una profundización en el análisis de los comportamientos. Surgen entonces los conceptos de brutalidad invisible, abuso de autoridad o situación, chantaje por parte del patrón y delito de influencia.

A este respecto, es todavía más importante la elaboración de una psicopatología, ya se trate, por ejemplo, de la erotomanía definida en 1838 por Esquirol o del furor genital descrito por Marc en 1840. Insensiblemente, aumenta la convicción de que existen ideas fijas y pulsiones irreprimibles. Al mismo tiempo, crece en los tribunales la influencia de los psiquiatras, a un ritmo variable según las regiones.

Todo esto se deduce de los escritos de juristas, médicos y agentes de policía. Pero ¿cómo evolucionarían las prácticas de agresión y cómo valorarían su gravedad los jurados y, en general, la opinión pública? A este respecto, la principal fuente está constituida por los informes periciales redactados por los médicos forenses[64]. Repitamos que el periodo que nos concierne es el de la elaboración de esta retórica, ya se trate de la descripción de los signos o de la narración de los hechos. El cuadro asociado a la narración de las brutalidades se convierte en un auténtico género literario. Lo domina la búsqueda de pistas. El médico intenta hacer que las señales corporales de violencia hablen mediante la propia descripción de cómo se produjeron y desarrollaron. Esto se refleja simultáneamente en la extensión y la precisión creciente de las curiosidades y exploraciones, en la intensa agudeza visual aplicada al des-

cubrimiento de pistas. Ante todo, la atención se sigue centrando en el himen y en la configuración de sus desgarros; la desfloración sigue siendo el ultraje más grave. Laurent Ferron lo destaca, al término de un minucioso estudio de las violaciones perpetradas en los departamentos de la Mayenne y de Maine-et-Loire[65]. Si la víctima ha perdido anteriormente la virginidad, se tiende más a suponer que ha caído en la provocación. En su caso es difícil probar la agresión. Además, en el cuerpo médico persiste durante mucho tiempo la convicción de que una mujer no puede ser violada por un solo individuo, sobre todo en un entorno habitado. En 1909, el profesor Brouardel afirma: «Un solo hombre no puede violar a una mujer que haga movimientos enérgicos con la pelvis. En consecuencia, si se ha podido cometer el acto es porque la mujer no se ha defendido»[66]. Añadamos que los médicos, después de Orfila (1823), se obsesionan por la posibilidad de la denuncia infundada, sobre todo a partir de la década de 1880, cuando se perfilan las figuras amenazantes de la mitómana y la histérica acusadora. Esto explica también la atención que el perito presta a toda lesión que permita medir la resistencia opuesta por la mujer y zanjar la insistente cuestión del consentimiento, aunque sea tardíamente. Para el resto, progresivamente se van teniendo en cuenta las manchas de esperma, el color, el gusto, el olor de los líquidos... El informe pericial apuesta por una retórica del pavor que utiliza todos los recursos descriptivos y narrativos para impactar a los miembros del jurado.

No obstante, en lo que se refiere a la ofensa al pudor, estos últimos decepcionan a los magistrados. Tienden a decidir conforme a los sistemas de normas vigentes en su región, y a valorar la gravedad en función de las jerarquías sociales que rigen su medio. De ahí las interminables quejas de los primeros presidentes de tribunales en lo que concierne al informe que remiten al ministro de Justicia al concluir la sesión. En Gévaudan, estudiado por Élisabeth Claverie y Pierre Lamaison[67], la violación de las criadas por los hijos segundones no parece constituir una infracción grave; la familia autoritaria reserva la hacienda para el heredero —en contra del Código Civil— y priva con mucha frecuencia a los hijos menores de la esperanza de fundar un hogar. En Mayenne y Maine-et-Loire, el 42 por ciento de las ofensas al pudor concluyen con la absolución[68]. El perfil del acusado se deduce del estado, la posición social, la situación en la familia y el grado de miseria sexual; son sobre todo los hijos menores solteros que acabo de mencionar, así como criados, jornaleros, pastores y mendigos.

En la víctima persiste durante mucho tiempo —y también mucho después del periodo que nos ocupa— la vergüenza de haber sido violada, avivada por la necesidad de contar la escena y comparecer ante el tribunal. Laurent Ferron destaca mucho esta persistencia en el departamento Centre-Ouest. No tiene nada de sorprendente. Por ejemplo, Gemma Gagnon demuestra claramente, en el marco de su estudio de antropología histórica dedicado al departamento de Seine-Inférieure, el decisivo alcance de la preservación del honor en el medio rural[69].

El perfil de la víctima responde a una lógica doble. Las niñas forzadas —Anne-Marie Sohn lo prueba de forma decisiva[70]— son casi siempre víctimas de miembros de su familia o de vecinos muy cercanos. Por ejemplo, los culpables acaban siendo el tío o compañero en quien se tiene una confianza total. El resto de las víctimas son en su mayoría sirvientas, criadas, pastoras, espigadoras, mujeres que recogen hierba en el bosque y niñas que se encontraban momentáneamente solas en casa en el momento del suceso. Las viudas constituyen otra parte nada despreciable de este grupo, dado que se considera que carecen de protección y autoridad. Se piensa que el temor de que se sospeche que dieron su consentimiento hará que se abstengan de denunciarlo en mayor medida que otras. El magnífico estudio de Annick Tillier dedicado al infanticidio en Bretaña permite pensar que muchas sirvientas fueron forzadas por su patrón, sin que pudieran correr el riesgo de apelar a la justicia[71].

De cualquier modo, en el centro y el suroeste de Francia, donde reina la familia autoritaria, ésta sólo interviene en última instancia, en el marco de conflictos familiares más amplios, tras fracasar los intentos de acuerdo. La venganza del honor ultrajado de las hijas puede seguir muchos otros caminos aparte del tribunal: injurias, rumores, trifulcas entre los hijos menores, incendios de graneros, sin olvidar todo lo que se refiere a la reactivación del linaje, que abarca el asesinato y la violación de la mujer del otro.

Los últimos decenios del siglo corresponden a una ruptura decisiva a este respecto. Georges Vigarello lo destaca en su brillante síntesis. Laurent Ferron lo confirma a escala regional. Entonces se produce una profunda conmoción de los imaginarios. Se impone una nueva valoración de las agresiones sexuales bajo la influencia de una serie de factores. La teoría de la degeneración, que ya hemos recordado, y la convicción de que la tara se naturaliza obligan a una nueva determinación de la responsabilidad (piénsese, por ejemplo, en los intensos debates que desgarran entonces la antropología

criminal y que enfrentan a partidarios y adversarios de Cesare Lombroso). Los relatos de vida reunidos y ordenados por Francis Lacassagne contribuyen a este combate singular[72]. El catálogo de perversiones elaborado por los sexólogos permite reconocer mejor todas las fechorías resultantes del impulso incontrolable. El hedonismo de fin de siglo y la literatura, que propugna el derecho, e incluso el deber, de la voluptuosidad o que, como mínimo, aboga por una mayor legitimidad del placer, socavan la moral sexual. Sobre todo, las nuevas modalidades de construcción social del discurso sobre el crimen, la omnipresencia de éste en la prensa, la relación que se entabla entre la tinta y la sangre, hacen que se le muestren incesantemente al lector hasta las agresiones sexuales más inauditas[73]. Éstas provocan un escalofrío teratológico, como el que inspira el horrible Vacher, criminal sexual en serie, o Jack el Destripador. El gran guiñol, que triunfa en París, impulsa este voyeurismo mórbido. En este contexto, se comprende que «el violador gane en profundidad» (Georges Vigarello). Judith Walkowitz ha evidenciado adecuadamente la forma en que se creó e instrumentalizó socialmente el terror inspirado por el descuartizador londinense para reprimir la libre circulación de las mujeres en el East End[74].

Se empieza a hablar del lento trabajo efectuado por la violación en la conciencia del sujeto, lo que relega a un segundo plano el discurso sobre el pudor forzado. La valoración de la violación, a partir de finales de siglo, es resultado de la extensión del espacio dado a la psiquiatría. A partir de entonces, cada vez se evoca más el daño interno, el saqueo íntimo, el ultraje a la integridad y el compromiso de la identidad. La violación se convierte en un hecho traumático que atenta contra la realización propia.

No obstante, conviene ser prudente. Estas nociones sólo afectan por el momento a una parte, sin duda relativamente escasa, de la población. No hay que suponer, conforme a un enfoque genealógico abusivo, que la sensibilidad que domina a finales del siglo XIX fuera la de nuestro tiempo, obsesionado por el contacto y el acoso. A este respecto, un episodio dramático podría servir de transición. Stéphane Audoin-Rouzeau ha analizado con precisión e interpretado con maestría la confusión ética que suscita la aparición del hijo del enemigo, durante la I Guerra Mundial[75]. Este drama revela la influencia de las violaciones de guerra en el acervo imaginario. En el caso que nos ocupa, la opinión pública ha declarado inocentes a las chicas y las mujeres, y a los ojos de muchos la culpa recae en los desdichados productos de estas uniones brutales.

Por supuesto, la violencia sexual no acaba con la que se ejerce sobre el cuerpo. Annick Tillier detalla con gran precisión la forma en que, en Bretaña, la madre infanticida asfixia, estrangula, tritura y rompe el cuerpo del recién nacido. Sylvie Lapalus, en una obra de mayor alcance que concierne a todo el territorio nacional, analiza el comportamiento del parricida en el siglo XIX y la forma en que éste trata el cuerpo de su víctima[76].

Ineludiblemente, la cabeza es el blanco. El relato de estos crímenes siempre hace referencia a cráneos «quebrados, fracturados, hechos añicos, aplastados» hasta que salgan «los sesos». Desfigurar al padre es privarlo de su identidad y su poder. Después, el criminal se ensaña con el cuerpo, frenéticamente, con un cuchillo o una hoz, como si tratara de borrar cualquier rastro de la víctima, «de hacer como si no hubiera existido». «La muerte no es la de un ser humano, y menos la de un padre, sino más bien la de una cosa maléfica que se debe reducir a la nada»[77]. El parricidio implica el contacto físico estrecho. El arma del crimen rara vez es un arma de fuego (sólo en el 16,9 por ciento de los casos). Se utiliza alguna piedra o cualquier apero de labranza o herramienta de trabajo que caiga en las manos: una laya, un machado, un hacha, un bieldo, una piqueta, una pala, una barra de hierro, un martillo...

Para inducir la confesión, las autoridades tienen mucha confianza en el método de enfrentar al presunto parricida con el cuerpo de su víctima. A menudo lo consiguen, tal es el miedo que provoca esta escena macabra. Si la confesión tarda en llegar, se examina incansablemente el cuerpo del sospechoso. Día y noche se espían en su celda «el soplo de su respiración» y los «pliegues que conmueven su figura». Se registran los gritos inarticulados que se le escapan durante el sueño. Se cuentan los latidos de su corazón. Se valora su apetito y su humor.

Durante todo este proceso, el espectáculo macabro de las pruebas del delito satisface la curiosidad del público ávido. «El arma homicida manchada de sangre, el cráneo machacado de la víctima, sus costillas o sus entrañas guardadas en un bocal»[78] se escrutan con la máxima atención. El atractivo que ejercen los efectos de la realidad domina especialmente al vulgo parisino de finales de siglo, que se agolpa en el depósito de cadáveres, y al día siguiente del incendio del Bazar de la Caridad, en la exposición de los restos calcinados de las víctimas. Vanessa Schwartz ha relacionado, con talento, las variadas conductas que dan fe de este deseo, lo que contrasta con la desrealización de la violencia que lleva a cabo la literatura policiaca[79].

V. EL CUERPO DEL TRABAJADOR DETERIORADO Y HERIDO EN EL SIGLO DE LA INDUSTRIALIZACIÓN

El deterioro del cuerpo del obrero

Escribe Caroline Moriceau que, en general, «la agresividad para con el cuerpo es una característica del trabajo, que se manifiesta por molestias, dolores, intoxicaciones, accidentes, deformaciones o estrés»[80]. Por tanto, el historiador debe intentar no caer en un excesivo dolorismo provocado por las fuentes que utilice. En el siglo XIX, el cuerpo del obrero no se libra del camino seguido por el imaginario social, ni del procedimiento de elaboración de tipos ya descrito por Ségolène Le Men. Los textos y las imágenes que lo dejan entrever son resultado de la visión que tienen de él las clases altas: una visión sujeta a una larga tradición retórica y a una serie de convicciones científicas. Las relaciones entre lo físico y lo moral del hombre, según las define Cabanis, determinan una serie de rasgos. Los temores que inspiraban las clases trabajadoras, detallados hace mucho por Louis Chevalier[81], la admiración que, por el contrario, suscitan tácitamente los trabajadores manuales, el deseo de asignarles una posición, de ordenarles ciertos comportamientos, contribuyen a perfilar el tipo. Hablar aquí del cuerpo del trabajador, ya es inscribirse en una determinada manera de leer lo social.

Una serie de *topoi* definen este tipo. En primer lugar, el cuerpo del obrero refleja la potencia física que se atribuye a los individuos que pertenecen al pueblo, algo que en el terreno simbólico expresa al comienzo de la Revolución la pregnancia de la figura de Hércules: un cuerpo potente pero dotado de sentidos rudimentarios. El obrero parece tan inaccesible al refinamiento de los mensajes sensoriales como a las molestias que puedan causar. El trabajo manual ha desarrollado el tacto en él en detrimento de los sentidos intelectuales, que son la vista y el oído. El cuerpo del obrero tiene un peso excesivo respecto a la actividad intelectual, y dificulta el progreso de la mente[82]. Ese mismo postulado lleva a destacar en él la primacía del instinto. Precisamente, es eso lo que produce la fascinación que ejerce el cuerpo de la mujer del pueblo, del que las élites masculinas esperan una compensación de la pérdida de vigor a la que lleva el abandono del trabajo físico.

Sin embargo, este cuerpo poderoso se muestra con mucha frecuencia minado, deteriorado por la fatiga, por la duración y la insalubridad del tra-

bajo y por una gran vulnerabilidad biológica. En lo que respecta a la segunda mitad del siglo, David Barnes[83] sostiene, no sin razón, que la lucha emprendida por las ligas filantrópicas contra la tuberculosis, el alcoholismo y las enfermedades venéreas —es decir, contra enfermedades rápidamente calificadas como populares— era, pese a la abnegación de sus miembros, una forma de vincular el cuerpo del obrero a determinadas enfermedades, sin que nunca se llegara a demostrar que éstas afectaran con menos dureza a las clases altas.

Este cuerpo se presenta como modelado por un trabajo específico de las apariencias, por la adopción de determinados gestos y posturas, por cierto saber. Intervienen en este retrato el empleo de blusa o delantal, de gorra o zuecos, la abundancia de tatuajes, sin olvidar, a finales de siglo, la vulnerabilidad a los estigmas de la degradación. Como ha demostrado André Rouillé[84], la fotografía —hasta la aparición de las delicadas tarjetas postales de «oficios» que despiertan la nostalgia— traduce la persistencia del tipo.

No obstante, teniendo en cuenta la escasez de la palabra obrera, es difícil percibir la recepción de la imagen elaborada de este modo, y valorar su influencia en las conductas. A falta de pistas directas, la respuesta se puede leer parcialmente en las actitudes. Durante todo el siglo, triunfa en este medio la exhibición de la fuerza y el orgullo que suscita. La ostentación de los músculos, el desafío, la lucha y el gusto por formas de violencia similares se manifiestan en la calle, tanto en la feria como en el taller, entre compañeros, trabajadores emigrantes o boxeadores, a los que se refiere Georges Vigarello, o, mucho más tarde, entre bandidos. En este sentido, el cuerpo del obrero aparece a menudo como un cuerpo cultivado. Del mismo modo, la demostración de la habilidad manual se une al orgullo por la maestría. El estudio de las herramientas y los gestos de quien las maneja demuestra la riqueza de una cultura somática anclada en la tradición de los oficios y asociada a un lenguaje específico cuya riqueza mostró William H. Sewell[85]. La voluntad de probar el endurecimiento del cuerpo coincide con una actitud demostrativa.

A esta base, o más bien a este juego de representaciones esbozado a grandes rasgos, se suman dos datos relacionados con la industrialización: las nuevas formas de deterioro del cuerpo y la violencia provocada por la brutalidad de las máquinas de vapor. A este respecto, conviene tener en cuenta, como recomienda Alain Cottereau, los mecanismos de negación del deterioro en el trabajo tal como operan en los medios académicos decimonónicos[86], sin olvidar que el deterioro físico no constituye la única forma de su-

frimiento del trabajador. El optimismo producido por el deseo de no poner trabas a la industrialización lleva a los expertos de la Monarquía censataria —cuyos máximos exponentes son el médico Parent-Duchâtelet y el ingeniero de Arcet— a denunciar que las quejas son exageraciones. Desde su punto de vista, la mayoría de los talleres cuya insalubridad se critica son como mucho incómodos, y si el obrero se acostumbra a las molestias, especialmente a las olfativas, se pueden reducir los inconvenientes.

La forma de prestar atención a las condiciones físicas del trabajo tiene su propia historia. Se pueden distinguir tres etapas, sin duda simplificando en exceso. Hasta principios de la década de 1840, los expertos higienistas franceses se enmarcan en la tradición inaugurada en 1700 por Ramazzini, cuya obra sobre las enfermedades de los artesanos vuelve a publicar de nuevo Patissier en 1822, en edición corregida y aumentada. Mientras se desarrollan la industria textil y posteriormente el trabajo en las minas, se centra la atención en las actividades artesanales. El dictamen pericial se basa en criterios neohipocráticos. La calidad del aire, del agua, de la calefacción y la iluminación del taller, el tipo de material trabajado, la plantilla de obreros clasificados por edad y sexo bastan para evaluar los riesgos y los daños[87].

Entre la aparición del *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie* de Louis-René Villermé (1840) y mediados de siglo, se cuestiona la tradición ramazziniana. A este respecto, es particularmente reveladora la memoria de Thouvenin titulada *De l'influence que l'industrie exerce sur la santé des populations dans les grands centres manufacturiers*[88]. En lo sucesivo, la investigación se orienta a las condiciones de vida y no sólo a las laborales. La calidad de la vivienda, la alimentación, el vestido, las posibles carencias de cuidados, el cansancio, la duración de los periodos de descanso y, sobre todo, las costumbres del obrero constituyen el contexto sobre el que se estructura la investigación.

Sin embargo, la reorientación y la ampliación del campo de visión no constituyen de momento un progreso claro de la peritación, puesto que favorecen la liberación de las fantasías que rigen las representaciones sociales en las élites: la imprevisión, el desenfreno y el alcoholismo fundamentan la diatriba. En cualquier caso, este nuevo enfoque refleja que se toma en consideración la nueva experiencia de la desmesura del trabajo. Mucho tiempo atrás Edward P. Thompson había destacado los efectos que tienen en el cuerpo la insólita intensidad de las tareas y la aceleración de los ritmos, es decir, una fatiga y un deterioro que en lo sucesivo se consideran normales,

lo que exige que el obrero elabore rápidamente el arte de manejar mejor el transcurso de lo que ha de ser su vida laboral. Desde entonces, se establece «una reputación de la velocidad de deterioro»[89] de cada oficio.

Desde mediados de siglo y hasta que estalla la I Guerra Mundial, se constituye la higiene industrial, es decir, el «saber sobre el cuerpo en peligro»[90]. Se implanta con firmeza un estilo higienista, fruto de la yuxtaposición de opiniones, consejos, estadísticas y estudios de casos, a menudo enriquecidos con encuestas, con lo que se instaura la moda de la monografía. Esta higiene industrial, fiel a la tradición ramazziniana reorganizada al hilo de la revolución pasteuriana, presta gran atención al lugar de trabajo, a su aireación, iluminación y calefacción. Sobre todo se obsesiona con la intoxicación, hasta el punto de parecer una auténtica toxicología. Los riesgos creados por la manipulación del plomo, el mercurio y el fósforo, o por la proximidad a estos materiales, sin olvidar el carácter patógeno del polvo, que favorece especialmente la propagación de la tuberculosis, centran durante mucho tiempo la atención, paralelamente a los accidentes laborales, de los que volveremos a hablar. Los especialistas en higiene industrial afinan poco a poco los procedimientos de sus investigaciones, que cada vez son más complejas. En 1879, Émile-Léon Poincaré, queriendo valorar los riesgos que con frecuencia corren los obreros que trabajan con esencia de trementina, se rodea de una red de informadores. Se dedica a la observación clínica. Entrevista a los implicados. Crea series estadísticas de las edades a las que se produce la muerte y realiza comprobaciones en el laboratorio. A finales de siglo, la nueva disciplina entronca con la fisiología del trabajo. Bajo la influencia del italiano Angelo Mosso[91], la medición de los efectos de las acciones realizadas por el obrero permite hacer un estudio experimental de la fatiga industrial. Al mismo tiempo, los progresos de la microbiología contribuyen a que la investigación salga del taller y entre en el laboratorio.

Paralelamente a este progreso de la investigación, Alain Cottereau distingue, a partir de la década de 1860, la elaboración de dos modelos de deterioro distintos según el sexo[92]. En los hombres, se concibe como «continuo y acumulativo», por la exposición permanente y forzosa al mercado de trabajo. El perjuicio en el cuerpo de las obreras es intenso durante la juventud. En Gran Bretaña, por ejemplo, los patrones valoran más como mano de obra a las mujeres solteras cuando las tareas no exigen gran cualificación. Pero las mujeres pueden retirarse del mercado laboral con más facilidad que los hombres en ciertas fases de su vida, y además se les tolera más que a los

hombres que abandonen la fábrica o el taller por motivos de salud. Dicho esto, es evidente el retraso francés en materia de protección de la trabajadora embarazada[93]. En Prusia, desde 1869, las mujeres no pueden trabajar durante las cuatro semanas posteriores al parto. Tampoco se les autoriza a reincorporarse al trabajo en los quince días siguientes, salvo que presenten un certificado médico. En Suiza, no se permite que las obreras vuelvan a la fábrica hasta seis semanas después del alumbramiento, tras una ausencia mínima de dos meses. Medidas del mismo tipo protegen a las mujeres austriacas. En Francia, nada se decidió a este respecto antes de la votación de la Ley de 17 de junio de 1913. No obstante, no hay que olvidar que «la historia de la consideración —o del desprecio— del cuerpo en el trabajo y del mantenimiento de la integridad física no respeta necesariamente la cronología que sugieren las leyes»[94].

Muchos trabajos de historiadores están dedicados a dos categorías de obreros —los mineros y los vidrieros— sujetos a condiciones de trabajo particularmente agotadoras. A partir de 1848, los mineros de Saint-Étienne y de Rive-de-Gier se quejan de su excepcional deterioro físico[95]. Afirman que su vida no supera por lo general los treinta y ocho o los cuarenta años y que entre ellos hay muchos inválidos. Las reclamaciones se repiten hasta final de siglo. En 1891, el diputado Basly, en tiempos minero, denuncia en la Cámara el deterioro prematuro de sus antiguos compañeros. Esta conciencia viva de los daños que la mina inflige en el cuerpo de los obreros es confirmada por la actitud de las empresas, que ya no contratan a mayores de treinta y cinco años y que buscan un modo de desembarazarse de los mineros a partir de los cuarenta. Los cálculos realizados por Rolande Trempé respecto a la longevidad de estos obreros prueban lo fundamentado de sus quejas.

La respiración de gas, el calor, la lluvia, la humedad que rezuma en las galerías, el polvo, la oscuridad, los accidentes y, sobre todo, el duro trabajo de arranque explican su deterioro precoz. Los mineros se quejan de «reumatismo» crónico. Entre ellos, son frecuentes la anquilosis de rodilla, la ciática y la formación de una bolsa serosa en el codo. El temblor ocular es una auténtica plaga. La anemia relacionada con la anquilostomiasis y la silicosis —que no se reconocerá como tal hasta 1915— acaban de componer este trágico cuadro nosográfico.

También sufren los cuerpos de los vidrieros[96]. Según un informe de 1911, los de Baccarat trabajan en verano a una temperatura de 41 ºC cuan-

do se encuentran a tres metros de la boca del horno, y a 80 ºC cuando están a veinticinco centímetros. Las pantallas de madera utilizadas para resguardarse de la irradiación y las corrientes de aire apenas protegen del calor. Muchos obreros se queman las manos y los brazos. Los estallidos del cristal provocan flemones. La manipulación del plomo o de sus compuestos causa cólicos y anemia, e incluso una encefalopatía mortal. Las bronquitis crónicas son frecuentes en este medio, así como la deformación «en gancho» de la mano. La tisis causa estragos, sin olvidar la enfermedad venérea propagada por el intercambio de cañas, lo que lleva al profesor Alfred Fournier a colocar a los vidrieros al lado de las nodrizas y las esposas honestas en la obra que dedica en 1885 a *La Syphilis des innocents*. Por su parte, Joan W. Scott demuestra que entre 1866 y 1875 la edad media en el momento del fallecimiento es de treinta y cuatro años entre los vidrieros de Carmaux. A finales de siglo, todavía es de treinta y cinco años y seis meses, lo que corresponde a la situación constatada en Baccarat.

A menudo, los aprendices son víctimas de una particular violencia. Martin Nadaud, en las *Mémoires de Léonard*[97], describe de manera muy concreta las agresiones a las que está sometido el albañil joven, venido del Limusín. A este respecto, el aprendizaje del arte del vidrio es también muy significativo[98]. Como ha destacado Michelle Perrot, parece que el patrón heredara el derecho de punición paterno. El joven obrero sufre tanto la violencia física como la verbal. Durante su aprendizaje del oficio, que también es el del endurecimiento físico y el dolor, soporta las gracias o el mal humor de su patrón y sus compañeros de trabajo. Sus actitudes suponen un auténtico rito de iniciación que puede ser considerado, como hace Caroline Moriceau, un exorcismo colectivo de los peligros que se comparten y del miedo que producen.

Falta por explicar, o al menos por interpretar, la actitud de los obreros frente a estas agresiones contra el cuerpo. Durante todo el siglo XIX apenas alzan la voz, salvo de una manera colectiva[99]. La voluntad «de domeñar a la vez el cuerpo y el miedo exige guardar silencio, tanto sobre los sufrimientos como sobre los conocidos riesgos del trabajo que se lleva a cabo»[100]. En 1879, el higienista Poincaré realiza, como ya hemos visto, una investigación sobre los efectos de los vapores de la esencia de trementina. «La mayoría de los obreros», señala, «presumen en cierto modo de que parezca que no les ocurre nada», sobre todo si se les pregunta delante de sus compañeros. «Titubean, porque piensan que se trata de una investigación administrativa que puede

poner trabas a la libertad de su profesión. Otros temen ponerse en una situación delicada ante su capataz o su patrón»[101]. El deseo de gozar de consideración, la negativa a sufrir las burlas de los compañeros y el respeto humano incitan a la fanfarronería.

Tras enunciar estas pocas observaciones, los historiadores se han preguntado mucho por este menosprecio del deterioro y del sufrimiento. Se invoca la ignorancia, la burla de lo que llaman irónicamente «pupas», la resistencia adquirida con gran esfuerzo, la negligencia interiorizada para con el propio cuerpo. Parece que intervienen otros sentimientos, sobre todo el de la grandeza del oficio, que se justifica por la brevedad de una carrera intensa[102]. Caroline Moriceau, por su parte, destaca el orgullo de ejercer una profesión peligrosa. Muchos creen que son las cualidades personales las que hacen que se confíe a un obrero una tarea penosa, porque se le considera más hábil o más fuerte que otros. Desde este punto de vista, la visita médica se considera ultrajante. En cualquier caso, parece estar interiorizada la convicción de que «el trabajo industrial conlleva inevitablemente enfermedades y padecimientos»[103]. «A la idea del deterioro causado por el tiempo se opone la idea, observada con frecuencia, de que la costumbre hace el trabajo más llevadero»[104]. Quejarse sería arriesgarse a romper el equilibrio colectivo instalado en la comunidad laboral y afectaría a la relación entablada entre obrero y oficio. Además, el malestar se atenúa mediante una serie de «trucos», ardides y gestos técnicos personalizados que dan fe de la pericia y mantienen el orgullo.

La voz del obrero sobre todos estos asuntos no emerge realmente hasta la década de 1890, y lo hace de forma colectiva, codificada y, en suma, poco vehemente, a través de los sindicatos[105]. En cuanto al obrero aislado, habla muy poco de su cuerpo. Es difícil valorar cómo se elabora en su fuero interno la forma de afrontar las duras condiciones. Sin duda cabe imaginar, al igual que Caroline Moriceau, un equilibrio relativo entre la sensibilidad respecto a las molestias y los sufrimientos, la representación de los riesgos, la búsqueda del máximo provecho, la rapidez de ejecución y el mínimo esfuerzo.

Los accidentes laborales

El accidente industrial, que los filántropos y los investigadores sociales comienzan a percibir durante 1839 y 1840 como un accidente laboral, violenta los cuerpos con una intensidad particular en los dos últimos tercios

del siglo XIX. El trabajo realizado en el domicilio o el taller, a menudo en el ámbito del pluriempleo que caracteriza la protoindustrialización, supera entonces en importancia al realizado en manufacturas y fábricas. Sin embargo, estas últimas son escenario de catástrofes impresionantes. La primera Revolución Industrial, la del carbón y el vapor, engendra máquinas que pueden causar heridas atroces. En el terreno de la ficción, estos cuerpos que devoran, digieren, excretan, presentan espasmos, resoplan, rugen, que están sometidos a crisis y condenados a una muerte trágica, se repiten en el ciclo de *Les Rougon-Macquart*[106]. Con mucha frecuencia, la realidad supera a la pesadilla. La segunda Revolución Industrial, que corresponde a la sustitución progresiva de la máquina de vapor por el motor de explosión y después por el motor eléctrico, permitirá, como sugiere Zola en *Los cuatro evangelios,* una mejora de las relaciones trabadas entre hombre y máquina y un retroceso de la tragedia de la servidumbre anterior.

Pierre Pierrard describe con enorme precisión, en el libro que dedicó a la ciudad de Lille bajo el II Imperio, los accidentes que se produjeron en las manufacturas textiles[107]. Las estadísticas indican la frecuencia de desgarros, arrancamientos y aplastamientos de los cuerpos de los trabajadores. Entre 1847 y 1852, 377 individuos fueron víctimas de graves accidentes en 120 manufacturas de Lille, sin contar con los heridos que se curan en sus domicilios a instancia de los patrones para disimular la amplitud de estas catástrofes. Veintidós de estos obreros murieron de forma inmediata, 12 perecieron rápidamente a consecuencia de sus heridas y 39 sufrieron amputaciones o quedaron tullidos de por vida.

La mayoría de las víctimas son jóvenes; casi siempre se trata de niños o adolescentes dedicados al mantenimiento de las máquinas: 27 accidentados tienen menos de diez años y 217, menos de veinte. La carnicería se debe a múltiples causas: engranajes, árboles y correas rara vez están protegidos. Cuando lo están, algunos encargados, para facilitar el trabajo, mandan retirar las cubiertas. La mayoría de los accidentes se producen durante la limpieza, la reparación o el engrase. Para no interrumpir las actividades, estas operaciones no se realizan a máquina parada. Los riesgos se incrementan porque los locales son exiguos y están atestados, y el ruido es ensordecedor.

«En los talleres, bosques monstruosos de correas y árboles de transmisión se agitan entre el ruido ensordecedor de los telares y las sacudidas de las máquinas de vapor; cada metro cuadrado cuenta, al igual que cada segundo.

[...] Un gesto, un paso, un empujón, una corriente de aire que levanta la camisa o cualquier mínima negligencia causan una tragedia, casi siempre atroz»[108]. Cuando en un piso, una mano, un brazo o una pierna se enganchan en un engranaje, se enrollan alrededor de un árbol o quedan atrapados por una correa, no da tiempo a ordenar la detención de la máquina, instalada en la planta baja o incluso en el sótano. El estrépito no deja oír las órdenes y los alaridos.

La mayoría de los traumatismos se deben a arrancamiento o aplastamiento. De los 406 heridos trasladados al hospital de Saint-Sauveur entre 1846 y 1852, 289 fueron atrapados por engranajes, 28 por correas, 13 por ruedas y 21 fueron víctimas de peines o manivelas.

La peor catástrofe es la debida al estallido de una caldera. En agosto de 1846, un accidente de ese tipo causa la muerte de cuatro obreros y heridas a otros doce en Fourchambault. El 24 de noviembre de 1856, a las cinco y media de la madrugada, se produce una explosión de este tipo en Lille, en el interior de la hilandería de algodón de Verstraete. Entre los muertos está el fogonero, cuyo cuerpo, hecho trizas, fue encontrado en el tejado de una casa de cinco pisos, a más de cien metros de allí. En 1882, la explosión de una máquina de vapor mata a 15 obreros y lesiona a 45 en una fábrica de Burdeos[109].

Pierre Pierrard consigue que el lector sienta las contusiones de los cuerpos en las manufacturas textiles:

> Prinquette, de 47 años, engrasa un engranaje; atrapado en la correa, el cráneo se le estampa contra el cigüeñal, al que se queda pegado su cadáver. [...] Vanthuyne, de 40 años, pasa cerca del árbol de transmisión con una gavilla de heno: la gavilla se engancha y se enrolla como en una rueca, tirando del desgraciado, cuyo pie, separado de la pierna, es lanzado a diez pasos; cuando el árbol se detiene, Vanthuyne ha muerto asfixiado por el heno. [...] Cornil, de 30 años, es lustrador en Pourrez; al apoyarse en el árbol queda atrapado por la cintura sin que se puedan oír sus gritos. Tras diez minutos, se le había rajado el bajo vientre[110].

En 1856, Appoladore Daussy, bobinador de 13 años, por miedo a que le regañaran, se decide a hacer pasar una correa sobre una polea fija en ausencia de los obreros: resulta atrapado y aplastado contra el muro. El 9 de agosto del mismo año, el joven Hochard trepa por el bastidor y sujeta una correa

con la mano, que queda atrapada y arrastra al cuerpo. No se puede avisar al fogonero para que detenga la máquina, situada en el sótano. «Cuando por fin se para, un pelele dislocado se estampa contra el pasillo [...] la camisa, enrollada alrededor del cuello, ha estrangulado al chico. El cuerpo, lanzado a ciento veinte revoluciones por minuto, ha roto el techo con los pies»[111]. El patrón ni se inmuta.

Es interminable el catálogo de cuerpos despedazados, lanzados, aplastados, tal como se puede leer en los archivos y en las memorias de las investigaciones. El accidente se imputa a la negligencia o la imprudencia del obrero, cuando no se le incrimina por su ebriedad. La vestimenta, los hábitos de trabajo, la ostentación de la pericia llevan a no respetar los reglamentos del taller, mal expuestos y poco legibles. Los heridos no se benefician de ningún seguro, y al caer enfermos quedan a cargo de su familia. Habrá que esperar al 9 de abril de 1898 para que la Ley de Accidentes Laborales reconozca el riesgo profesional.

La búsqueda de la especificidad de la violencia sufrida por el cuerpo durante el siglo XIX exigiría estudiar la que se desarrolla en tiempos de guerra. Sin embargo, la relativa ausencia de estudios dedicados a las matanzas que se producen entonces en los campos de batalla, en comparación con la abundancia de trabajos sobre la I Guerra Mundial, nos lleva a reservar este aspecto del horror al tercer volumen de esta serie.

Cualquiera que sea el temor del accidente y la conciencia del deterioro del cuerpo, es preciso constatar, en vísperas de la I Guerra Mundial, el fracaso de la higiene industrial, al menos en la Francia de la III República. En este ámbito, la Ley de 12 de junio de 1893 sigue sin surtir gran efecto. Los obreros apenas hacen uso de los baños y los lavabos. Incluso les repele utilizar las nuevas letrinas. Sobre todo, rechazan las prendas protectoras: a su entender, lo esencial sigue siendo la justa adaptación de la herramienta al cuerpo, la posibilidad de ejecutar lo mejor y lo más rápido posible los movimientos que consideran que exige su profesión. Se descarta todo lo que parece incómodo, todo lo que «no es práctico», ya sea el empleo de máscaras, gafas o guantes. En definitiva, a la hora de establecer una biopolítica, el cuerpo del obrero sigue siendo un lugar donde se ejerce el poder sobre uno mismo. La defensa del gesto profesional y el control sobre el tiempo de trabajo se manifiestan como demostraciones de autonomía.

VI. DOLOR Y SUFRIMIENTO*

Intentar trazar una historia del dolor o del placer equivale a hacer una historia del cuerpo mismo. Este objeto histórico que se dibuja a finales del siglo XVIII permite, gracias a la expansión del alma sensible, la aparición del relato de los propios sufrimientos, el análisis de la idiosincrasia, y después de la cenestesia. La relación privada con el propio cuerpo que Montaigne desvela a finales del siglo XVI seguía siendo una experiencia aislada. En los *Ensayos,* «el cuerpo ya no es simplemente la prisión del alma; ni se transfigura a imitación de Jesucristo, ni lo magnifica la belleza que desvela, sino que se asume en la verdad de sus sensaciones»[112]. Mi propósito es demostrar la historicidad de dicho objeto. No es nada nuevo. Como señala Roselyne Rey, lentamente surgieron trabajos dedicados al parto, a la agonía de la muerte, al deterioro que produce el trabajo o a los sufrimientos y las penalidades de la guerra, pero sólo como signo, como apéndice que pretende responder a otras curiosidades.

¿Tenemos que hablar del dolor o del sufrimiento? «Nos atendremos», escribe Paul Ricœur, «a reservar el término "dolor" para las afecciones que se perciben como localizadas en órganos concretos del cuerpo o en todo el cuerpo, y el término "sufrimiento" a los afectos referentes a la reflexividad, el lenguaje, la relación con uno mismo o con los demás, la relación con los sentidos o el cuestionamiento»[113]. Marie-Jeanne Lavilatte no se aleja mucho de esta distinción cuando, tras analizar un inmenso corpus de textos médicos, escribe: «el dolor es sobre todo espacial [...] se aviene mejor a la cosificación», «el sufrimiento es un dolor [...] que se puede ver y mirar»[114]. También se puede valorar así la resistencia, la tolerancia, la resignación que muestra el paciente. Marie-Jeanne Lavilatte hace hincapié en el juego de ocultación y desvelamiento. En cualquier caso, no podemos ceñirnos a las limitadas definiciones del dolor propiamente físico. «El hombre no sólo experimenta el sufrimiento en el cuerpo, sino en todo su ser».

Nuestro objetivo se divide en varios elementos: las maneras de designar y denominar al dolor, su lenguaje, sus funciones, el sentido que se le otorga... Todos estos elementos cuentan con una historia propia. La del dolor es

---

* Olivier Faure ya ha tratado este asunto desde el punto de vista de la historia de la medicina. Aquí se considerará como elemento fundamental de la historia de la sensibilidad.

más compleja que la del placer. La función esencial de este último parecía entonces tan evidente que no suscitaba mucho debate. Sólo el exceso de voluptuosidad podía constituir una amenaza.

El dolor constituye una conmoción del sistema sensitivo. Pero también es construcción social y psicocultural formalizada desde la más tierna edad. El dolor fundamenta la existencia de los ritos de iniciación. «Las tradiciones estructuran el ser social poniendo a prueba el cuerpo»[115]. El sentido que se da al dolor existe antes que la sensación. La propia lectura de los síntomas se «elabora a partir de una experiencia individual, social, profesional, entretejida de valores culturales y prejuicios». La Iglesia, la medicina, las instituciones hospitalarias, el medio de trabajo, la comunidad en la que está inmerso el individuo, proponen, y a menudo incluso imponen, significados del dolor, y prescriben comportamientos a quienes lo experimentan. El sufrimiento se hace entonces símbolo de «poder y sumisión», según se inflija o se sufra.

Las formas de expresión del dolor, su idioma propio, influyen notablemente en la experiencia y en la situación del paciente. La cuestión que se plantea es saber si esta experiencia —como la del placer— se puede comunicar o pertenece a la esfera de lo indecible. David Le Breton considera que está tan enmarcada en el cuerpo que no es posible verbalizarla y que, cuando hay lenguaje de por medio, éste es metafórico[116]. En cualquier caso, los signos que intentan mostrarlo —mutismo, quejas, sollozos o gemidos, gestos, mímica o muecas— no permiten medir la experiencia dolorosa. Por tanto, el historiador está condenado a trabajar con la ayuda de pistas evanescentes, vestigios de una experiencia casi indecible. Por eso, este pequeño resumen refleja más el análisis de los tratados sobre el dolor que el de los testimonios que lo conciernen.

El dolor es una experiencia subjetiva, un «suceso psicológico» que se enmarca en el cuerpo y que labra su memoria. La experiencia del propio dolor, las formas de escucharlo, acogerlo y expresarlo van construyendo poco a poco la identidad. A través del dolor se lee la historia del individuo. El dolor crónico llega incluso a estructurar la vida. Puede paralizar el pensamiento y modificar las relaciones con los demás[117]. El paciente puede sacar partido de una carga dolorosa, si sabe manejar el código de enunciación de las quejas que induce a la compasión[118]. Pero al mismo tiempo se puede decir que el sufrimiento hace inferior; el individuo, si sabe que no habrá respuesta a su dolor, se ve impulsado a no manifestarlo. En resumen, la enunciación

y la recepción del dolor, como destaca Arlette Farge[119], constituyen un mecanismo completo. Si a ello se añade que el maltrato infligido por otro puede convertirse en placer, se entenderá la gran complejidad de este objeto histórico. A este respecto, no olvidemos que la primera versión de *La Venus de las pieles* de Sacher-Masoch data de 1862, y que Krafft-Ebing inventó el término «masoquismo» en 1886, en detrimento del autor.

El papel decisivo en la elaboración de la memoria del cuerpo impone intentar esbozar la historia del dolor observado y del dolor sentido, aunque casi siempre se describa ésta *a posteriori.* Desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII, los médicos se esforzaron en distinguir las diversas formas del dolor, lo que condujo a rodearlo de «un lenguaje médico que sólo sabe hablar consigo mismo»[120]. Esta «obsesión descriptiva» retrasó la investigación de sus mecanismos. La tipología elaborada por Galeno en el siglo II d. C. se sigue utilizando en época moderna. El médico griego distinguía el dolor pulsátil (el de la inflamación), el dolor gravativo (sensación de pesadez de los órganos internos), el dolor tensivo (resultante de la distensión de los tejidos) y el dolor pungitivo, que recuerda al que se produce cuando se pincha el cuerpo con una aguja. Según Descartes, el dolor es una percepción del alma, por lo que no afecta al animal-máquina, y Malebranche no temía dar patadas en el vientre de su gata preñada. A finales del siglo XVII, Sydenham introduce el esquema del *hombre interior.* Trabaja el pensamiento médico hasta elaborar el concepto de cenestesia, a comienzos del siglo XIX (1805), la noción de «sentido interno», presente en Cabanis, o de «sensibilidad orgánica», utilizada por Bichat.

Durante el siglo XVIII, la medición de la sensación y el análisis de las propiedades de la fibra viva sustituyen al esfuerzo de denominación. Es la época del descubrimiento del sistema nervioso. A partir de entonces, la sensibilidad se encuentra «en el centro de las funciones que gobiernan la vida». Se define como un «régimen permanente de incitaciones y respuestas, cuyos órganos sensoriales son los receptores, siendo el sistema nervioso su red de transmisión y efectuación»[121]. «La vida [se opina] sólo se mantiene por estos estímulos y los influjos que los responden. [...] Por tanto, vivir es sentir».

En lo sucesivo, el principio nervioso relaciona estrechamente cuerpo y mente. Gobierna su deterioro recíproco. Muchos trabajos, especialmente los de los ideólogos —Cabanis, Maine de Biran, Virey—, están dedicados a sus relaciones. Los nervios se encuentran «en el centro de cualquier análisis médico», lo que fundamenta la importancia que se da al dolor, al interroga-

torio al enfermo y al relato de sus sufrimientos. Aquí, la historia de la literatura y la de la medicina van de la mano. La descripción de los sufrimientos del *inválido,* que rellena su diario de curación, constituye una forma de escritura sobre uno mismo que se corresponde a las confesiones y las confidencias del hombre de letras.

El vitalismo, sobre todo, transforma «el cuerpo vivo en un espacio dinámico, donde múltiples vías de comunicación y caminos se cruzan y encuentran»[122]. De ahí los beneficios del golpe, la estimulación y la molestia cuando se trata de reanimar las fuerzas vitales. En caso necesario, el dolor se enmarca en esta terapéutica. Permite despertar la energía. Transformar un dolor crónico en uno agudo que genere una crisis puede conducir a la curación. Pero al mismo tiempo el alma sensible siente la necesidad de aliviar el sufrimiento por humanidad[123].

En este ámbito, el siglo XIX es una época de grandes descubrimientos. Los «localizadores» de los primeros decenios se aplican en el estudio de los centros receptores y de las vías de transmisión. Gracias a los trabajos de los frenólogos y de Broca, poco a poco se reconocen con precisión las áreas del cerebro. Acompañan a este progreso el descubrimiento de los corpúsculos táctiles, la revelación del cruce de sensaciones en la médula espinal, la elaboración de la categoría nosológica de las neuralgias. La década de 1880 está marcada por las investigaciones sobre la arquitectura cerebral. La estratigrafía sustituye a la cartografía anteriormente elaborada. El dolor deja de ser percibido como una simple sensación. En adelante se concibe como un *estado emocional* que se manifiesta fundamentalmente en un aumento de secreción de adrenalina y una serie de reacciones del sistema simpático.

Ésta es una de las piedras angulares en las que se basa la historia del dolor entre 1770 y finales del siglo XIX. Pero entonces el sufrimiento se percibe con otra óptica. Jean-Pierre Peter analizó minuciosamente la especificidad de la asociación entre el dolor y la cultura de Occidente desde la Antigüedad y subrayó la valorización de la resistencia extrema, de la que dan fe el estoicismo y el epicureísmo. El mensaje cristiano se enmarca con fuerza en esta tradición. Después de haber luchado mucho, durante su juventud, contra el dualismo de los discípulos de Mani, san Agustín, torturado por el problema del mal, se refiere al dogma del pecado original para explicar la presencia del dolor sobre la tierra. Es imposible disociar la enfermedad del pecado, ya que Dios es justo. En su bondad, concibió el sufrimiento —el de su Hijo primero— para bien de los hombres. El dolor conduce más depri-

sa hacia Dios. Prepara para la salvación. Muestra el camino hacia la gracia. La visión agustiniana fundamenta «la exterioridad mutua del cuerpo y el alma». En consecuencia, «para afirmar el triunfo del espíritu, hay que escenificar u organizar la derrota de la carne»[124]. El sufrimiento tiene un valor salvador; es expiación y redención. El ascetismo y por supuesto el martirio, y por tanto la degradación física, constituyen las mejores vías de progreso moral y de salvación. *La leyenda dorada* y todas las hagiografías están «repletas de descripciones enfáticas de los tormentos de la carne». Durante todo el siglo XIX son muchas las obras piadosas que se dedican a ellos. La negación del cuerpo, el deseo de someterlo al alma con la esperanza de la resurrección, la negación del placer, y cualquier conducta ascética que lleve a la «destrucción minuciosa y prolongada del cuerpo dividido conducen a focalizar sobre él y su sufrimiento la adquisición de un mérito santificante».

La Pasión de Cristo impone un modelo. A partir de la Edad Media, se medita sobre los sufrimientos del cuerpo del Redentor. Esta anatomía del sufrimiento influye mucho en las almas piadosas del siglo XIX. Hay que evitar la creencia en una laicización rápida y total de las representaciones del dolor. En ciertas regiones de Occidente, la Reforma católica culmina paradójicamente justo después de la Revolución. Los ejercicios espirituales, la lectura de la *Imitación,* la instauración de la práctica del Vía Crucis, el rezo del Rosario, la meditación sobre los misterios dolorosos, el culto al Sagrado Corazón de Jesús, cuyas representaciones se estilizan poco a poco y dan fe de la pregnancia de la concepción cristiana del dolor.

El repique de campanas recuerda a los fieles los episodios dolorosos de la vida de Cristo[125]. La imagen piadosa, omnipresente, recuerda constantemente los misterios dolorosos e incita al ascetismo[126]. La educación cristiana invita a los jóvenes a hacer pequeños sacrificios diarios. Los reglamentos de los conventos, los seminarios, e incluso los colegios profesionales, se orientan al olvido del cuerpo[127]. ¡Cuántos sacerdotes rigoristas pudieron imbuir tales conceptos a los enfermos o en el entorno de los presbiterios, y sobre todo en los círculos de jóvenes piadosas! Todo esto es algo bien conocido, pero con demasiada frecuencia se limita a las obras de historia religiosa, cuando estas representaciones impregnaron profundamente a grandes estratos de la sociedad, aunque fuera en forma laica.

La *Imitación de Jesucristo* permite conferir un significado redentor al dolor del fiel. La estigmatización, «mímesis de los sufrimientos del Salvador»[128], durante toda una agonía diferida de su servidor, manifiesta en grado máxi-

mo este valor. Los estigmas, que reproducen una o varias de las llagas de Cristo, sangran abundantemente. Surgen de forma espontánea. No se infectan. No cicatrizan en el tiempo normal. En su fase inicial, parecen relacionarse con el éxtasis místico. Más que un simple espectáculo, constituyen un foco localizado de sufrimiento que indica la elección divina. El estigmatizado se transforma en víctima sacrificial.

La medicina decimonónica está plagada de este tipo de casos. Los estigmatizados se suceden uno tras otro. En 1894, el doctor Imbert Goubeyre cataloga 320 casos. Después se corrigió la cifra a la baja. El más bello ejemplo es el de Anne-Catherine Emmerich, cuyos sufrimientos pretenden expiar los de la Iglesia y todos sus miembros, después de la Revolución. La desdichada muere en 1824. Después de que la belga Louise Lateau sufriera los primeros síntomas, en abril de 1868, pasan por la cabecera de su cama los más importantes especialistas de la época. Hoy día, la tesis de la histeria esgrimida por Charcot y Gilles de la Tourette parece insuficiente, y la referencia a lo psicosomático, muy débil. En una palabra, los estigmas siguen siendo inexplicables.

Se comprende que la lucha contra el dolor no se haya podido desarrollar fácilmente, a ritmo rápido. En el siglo XIX, sigue impregnando las mentes la teoría aristotélica de que placer y sufrimiento tienen un mismo fin: nuestra conservación. En 1823, Jacques-Alexandre Salgues percibe el dolor como una prueba saludable. Inscrito en el orden de la naturaleza, es a la vez necesario e inevitable. Desde el punto de vista de la medicina clínica, que entonces triunfaba, constituye un signo, una alerta y un acicate. Recordemos que el dolor, incitativo, «guarda dentro de sí una energía que hace esperar la curación». Ofrece al cuerpo impulso y dinamismo. Este «guía fraternal [...] se inscribe en el esquema ideal de la buena enfermedad, la que curará»[129].

«Parece», señala Jean-Pierre Peter, «que el sistema de representaciones médicas referentes a los mecanismos y las funciones del dolor, a su valor clínico y sus clasificaciones, haya constituido una barrera conceptual suficiente como para bloquear el movimiento psíquico necesario para una evolución concreta, que sin embargo la sensibilidad moral y el espíritu filosófico de la época parecían esperar o favorecer». El gran Dupuytren propugna la firmeza y sus colegas cirujanos, obligados a adoptar esta actitud, se entrenan en la insensibilidad.

La apología del sufrimiento rebasa el círculo de los médicos y el clero. La teoría de los efectos benéficos de la adversidad impregna a toda la sociedad.

El dolor hace fuerte, afianza la virilidad. La valoración de la prueba y del sufrimiento por el propio bien se enmarca en la denuncia de la molicie y la voluptuosidad. Michel Foucault ha destacado la gama de prácticas que, bajo su punto de vista, constituyen «la tecnología del endurecimiento». En la escuela, los castigos corporales forjan el carácter. Jean-Claude Caron[130] los ha analizado en detalle: se propinaban bofetadas, reglazos, o se castigaba a los alumnos de rodillas, se los enviaba al rincón, cuando no al cuarto oscuro. Así «las disciplinas del espíritu quedan inscritas en la memoria del cuerpo»[131]. Reina la idea de que hacer daño para bien no es malo y que el dolor tiene carácter formativo.

En los cuarteles, como señala Odile Roynette[132], los soldados se endurecen mediante el ejercicio y la disciplina física. En todo el cuerpo social, la apreciación de las estaciones se adecua a valores morales. El invierno se considera revelador[133]. La capacidad para soportar el frío mide la valía de los individuos. Jacques Léonard ha mostrado la fuerza de resistencia popular al dolor[134]. El campesino y el obrero en el trabajo soportan las heridas leves con el mayor estoicismo, so pena de ser ridiculizados. Las numerosas publicaciones médicas consagradas al pusilánime simbolizan este sistema de apreciación que triunfa mientras nacen la analgesia, la antialgia y la anestesia.

Planteamientos inversos inducen una transformación del estatuto del dolor y una reducción del umbral de tolerancia. Desde finales del siglo XVIII, la elaboración de una tradición filantrópica y el advenimiento del alma sensible, como hemos visto, hacen que poco a poco resulten intolerables la masacre y el suplicio de antaño. En 1780, Ambroise Sassard publica una memoria que se ajusta a la nueva sensibilidad. Presenta el dolor como un enemigo interior, abrumador, devastador. «Oblitera todas las funciones del alma y de los sentidos»[135]. Este valor negativo es confirmado por la tradición hipocrática, para la que el dolor hace correr riesgos mortales. En 1847, Velpeau recuerda que puede ser nefasto para la supervivencia. En 1850, Buisson fija en quince minutos el umbral de resistencia del individuo a un sufrimiento intolerable; más allá de ese tiempo, se produce la muerte en el 75 por ciento de los casos. Como ejemplo, recurre a la muerte causada por una amputación. A su vez, Yvonneau constata en 1853 que el dolor puede causar la muerte por sí mismo.

El declive del vitalismo facilita que se popularice la convicción de que el dolor no es útil para la curación y que no se trata de una auténtica fuerza vital. A ello se añaden las molestias que causa en las operaciones. A partir de enton-

ces, se comprende mejor el renovado ímpetu de la lucha contra el dolor, los avances de la analgesia, la antialgia y sobre todo la «revolución anestésica»[136].

Para captar bien el alcance de esta última, veamos la historia del dolor operatorio[137], que junto con el dolor de parto se considera el más intenso. A diferencia de los producidos por la gota o las neuralgias faciales —que, según se piensa en la segunda mitad de siglo, son los sufrimientos más terribles que soporta un enfermo—, el dolor operatorio, que se debe a una mano humana, es intencionado, previsible, como el de un suplicio. Se enmarca en una escena operatoria dramática que da testimonio de la persistencia de un antiguo régimen del dolor infligido, ciertamente en pos del bien, durante toda la primera mitad del siglo XIX. Esto explica que para la opinión popular el verdugo y el carnicero se planteen como metáforas del cirujano.

La escena quirúrgica es un espectáculo de dolor reservado a unos pocos individuos; un espectáculo sonoro salpicado de gritos horrorosos, de alaridos imposibles de modular, a decir de los cirujanos; un espectáculo visual alimentado por contorsiones, extravíos de un paciente que no para de debatirse y, más aún, por el derrame de ríos de sangre. También es un espectáculo de angustia y desesperación, si se tienen en cuenta las terribles tasas de mortalidad posoperatoria. La presencia de ayudantes, que pueden llegar a ser hasta doce, la abundancia de correas y ataduras, la «lucha salvaje», totalmente física, que tiene que entablar con el enfermo el cirujano, obligado a su vez a la inmutabilidad aparente, la firmeza, la parsimonia en el habla y el virtuosismo, confieren a la escena quirúrgica un carácter teatral que obliga a la celeridad a los actores.

El parto también se desarrolla en un contexto trágico. Los médicos son parcos en palabras en lo que se refiere a estos temas, pero dicen que las parturientas gritan como los operados. En ellas, las hemorragias son más frecuentes, los sudores más abundantes, y la angustia que produce la impresión de poder morir en el intento se formula con más claridad. Cabe añadir que el desarrollo del parto no es tan rápido como el de una operación.

Marie-Jeanne Lavilatte ha analizado con minuciosidad el discurso que los médicos dedican a las angustias de la operación. Hablan de *dolores,* en plural, sugiriendo así el poder de las emociones suscitadas por la diversidad de formas de sufrimiento. Casi siempre, el uso del plural se asocia a un adjetivo. Los médicos hablan de «dolores vivos», «sufrimientos agudos», «sufrimientos atroces», «crueles», «intolerables». El estudio de los sustantivos muestra la frecuencia del término «torturas», en plural. *La* tortura sería una

referencia demasiado clara al vocabulario penal. Las expresiones «torturas quirúrgicas» o «suplicio operatorio» constituyen lugares comunes.

¿Ha evolucionado la resistencia al dolor? Es un auténtico enigma que el historiador realmente no puede resolver. El discurso médico sobre la creciente pusilanimidad parece indicar que existe una nueva sensibilidad que lleva a la gente a solicitar la anestesia. Varios testimonios de cirujanos indican que han disminuido los umbrales de tolerancia; pero en esta materia las pruebas siguen siendo escasas. Estos textos permiten al menos plantear el problema y lanzarse a la búsqueda de indicios.

Por ejemplo, L. Ollier afirma en 1893 que en la época napoleónica «había por doquier hombres a quienes no detenía el dolor, y que sabían dominarlo hasta el extremo de no parecer sentirlo». «Incluso tuve ocasión de operar, al principio de mi carrera, a algunos supervivientes de esta fuerte generación. Rechazaban la eterización, a la que consideraban una cobardía, y se quedaban inmóviles bajo el bisturí e impasibles ante la sangre que les inundaba [...]. Estoy convencido de que entre nosotros no se ha extinguido la raza [...] pero cuando se ve la cantidad de neurópatas y neurasténicos que tenemos que operar, no se puede dejar de glorificar la eterización»[138]. La anestesia ha apaciguado la escena operatoria.

En el siglo XIX, hay una serie de factores a favor de la analgesia, la antialgia y la anestesia. La desaparición de la escena de la masacre, el uso de la guillotina, el retiro de los mataderos de la vista del público, la supresión de toda escena de derramamiento de sangre y la desaprobación de la mortificación por parte de algunos teólogos crean un contexto que hace que la escena operatoria sea intolerable. El progreso de los derechos del individuo, la angustia suscitada por las tasas de mortalidad quirúrgica (desde entonces mejor conocidas), el aumento del consumo, el desarrollo del lujo, la transformación del *habitus* en virtud de exigencias de comodidad nunca vistas hasta entonces y una nueva preocupación por el cuerpo[139] legitiman la lucha contra el dolor y estimulan la demanda de anestesia. A ello se añade, tras disiparse la atmósfera de expiación que había marcado la Restauración, el desmoronamiento del valor redentor del dolor.

La anestesia brinda al cirujano una comodidad de la que no disponía hasta entonces. El silencio y la inmovilidad del paciente permiten que la intervención sea rápida. La escena operatoria se despeja y se vacía de instrumentos que recordaban una sala de tortura. Las hemorragias son menos abundantes desde que se pueden calcular con más tranquilidad las incisio-

nes y se pueden efectuar con mayor precisión las ligaduras. Es evidente que la anestesia hace que disminuya la mortalidad posoperatoria.

Las etapas de la revolución anestésica son bien conocidas[140]. En 1800, Humphry Davy propone el empleo del protóxido de nitrógeno para las operaciones quirúrgicas y cinco años más tarde el doctor John C. Warren realiza las primeras pruebas. En 1818, Michael Faraday publica sus investigaciones sobre los vapores de éter y Henry Hill Hickman, utilizando óxido de carbono, efectúa una serie de experimentos en animales. En 1828, la Academia de Medicina de París, incautada por el rey Carlos X, se niega a continuar con sus experimentos. La anestesia da miedo.

Jean-Pierre Peter se ha esforzado en resolver el enigma que para él representa el medio siglo de evitación y esquivamiento, más que de resistencia neta, en relación con la anestesia. Recuerda el orgullo del cirujano virtuoso, capaz de operar con una celeridad sorprendente. Sobre todo, se detiene en los grandes médicos que, como Magendie, consideran que la pérdida de conciencia es degradante y afirman la necesidad de atravesar las pruebas de la vida en la lucidez. Desde esta perspectiva, no parece recomendable reducir al paciente, mediante una especie de borrachera, al estado de cadáver. A esto se añade la convicción de que suprimir el sufrimiento brinda más comodidad al enfermo que a la ciencia médica[141]. Por el contrario, como destaca Patrick Verspieren, sería inexacto atribuir una influencia directa a las autoridades católicas. Entre 1800 y 1870, éstas jamás invitaron a los médicos a desinteresarse por alivio del dolor.

La innovación viene de Estados Unidos. En 1819, Stockmann, de Nueva York, había estudiado los efectos del protóxido de nitrógeno. En enero de 1842, William E. Clarke administra los vapores de éter a miss Hobbie, con ocasión de una extracción dental realizada por el doctor Elijah Pope. Se trata de la primera intervención quirúrgica en la que se recurre a la eterización. Desde entonces se multiplican los ensayos, y el 16 de octubre de 1846 Morton hace una demostración en el Massachusetts General Hospital. La reunión fue todo un éxito, pese a que el sujeto se mostró algo agitado al final de la intervención.

A partir de entonces, la anestesia salta el Atlántico. El 15 de diciembre del mismo año, Jobert de Lamballe la pone en práctica. El primer intento se salda con un fracaso, pero enseguida llega el éxito. En cualquier caso, sus contemporáneos atribuyen a Malgaigne la primera eterización satisfactoria realizada en territorio francés.

En tres años[142], se instaura la práctica, no sin que se susciten reticencias y auténticas trabas éticas. Varios médicos se preguntan si el sueño de las mujeres no constituirá una ocasión para que los médicos abusen de ellas. En cualquier caso, el pudor femenino podría verse amenazado. El peso de determinados esquemas mentales incita a tomar precauciones. La amenaza de asfixia, intoxicación y muerte súbita planea sobre las primeras anestesias. Se plantea un grave problema filosófico al que todavía se refiere Francisque Boullier en 1865, en su obra *Du plaisir et de la douleur*. Algunos filósofos, epígonos del aristotelismo, no conciben que pueda proseguir la vida sin que exista dolor. Surge entonces la cuestión de si la anestesia acaba con el dolor o sólo anula el recuerdo. Por último, cirujanos que habían basado su notoriedad en su virtuosismo y rapidez de intervención, se ven desposeídos del prestigio ganado por su brillante maestría, ya que en lo sucesivo la precipitación deja de ser admisible.

En cualquier caso, la anestesia se propaga con rapidez al otro lado del Atlántico y en toda Europa, impulsada por el descubrimiento de la antisepsia (1875) y estimulada por los progresos de los aparatos. La analgesia avanza paralelamente. Desde 1806 se utilizan, aunque escasamente, el opio y la morfina. Duchenne de Boulogne se afana en aliviar los dolores reumáticos mediante la faradización. Más tarde se utiliza la hipnosis, aunque todavía no se domina correctamente. Fundamentalmente, en 1899 —y esta fecha clausura el periodo estudiado en este volumen— se comercializa la aspirina en Francia.

Por tanto, el siglo XIX corresponde simultáneamente a la reducción de los umbrales de tolerancia, a la transformación profunda del estatuto del dolor, que se percibirá en lo sucesivo como una compleja construcción emocional, y a la eficaz lucha librada contra él mediante la analgesia, la antialgia y la anestesia. A ello se suma la nueva atención que se dispensa a la fatiga. Al mismo tiempo, como hemos visto, el placer y la voluptuosidad ya no se analizan exclusivamente desde el punto de vista de la procreación, y debido a ello, el hedonismo disfruta de una legitimidad desconocida hasta entonces. En resumen, se impone un nuevo régimen de sensibilidad. No obstante, se siguen produciendo escenas atroces en el transcurso de las guerras, las masacres coloniales y los accidentes laborales.

TERCERA PARTE

El cuerpo corregido, cultivado, ejercitado

Entre las prácticas corporales, optaremos por centrar nuestra atención en el cuerpo cultivado y ejercitado, la preo€upación por la apariencia y la higiene corporal, la evolución de la gimnasia y la génesis compleja de las prácticas deportivas, sobre todo en Gran Bretaña. Este panorama no debe contemplarse, por supuesto, sin tener en cuenta las dos partes anteriores.

1

Nueva percepción del cuerpo inválido

Henri-Jacques Stiker

La expresión «cuerpo inválido» sólo es clara en apariencia. ¿Se trata simplemente del cuerpo que, de manera visible, se encuentra deformado, maltratado, disminuido y por eso más vulnerable, más débil que la mayoría de los demás? El singular de nuestro título plantea una pregunta: ¿nos ocupamos de la historia de la población aquejada por la invalidez o de la historia del «cuerpo inválido», es decir, de las representaciones de la invalidez? Intentaremos vincular todo lo posible ambos puntos de vista. Además, la labor histórica no puede separarse, al menos no a este respecto, de la perspectiva antropológica. Aunque en sentido empírico hay cuerpos contrahechos o que se han «deformado», al mismo tiempo siempre hay una manera, según las épocas, de concebirlos, desde el punto de vista de lo imaginario o lo racional.

No podemos escapar al «constructo social». Aunque esta observación sea sin duda banal, no deja por ello de adquirir considerable importancia en un ámbito en que una de sus originalidades consiste en generar miedo, fascinación o rechazo especiales. Lo simbólico, en el sentido de Marcel Mauss[1], no se puede disociar ni de lo empírico ni del «comportamiento social».

La labor se complica todavía más puesto que, tanto en lo que se refiere a los individuos aquejados como a las representaciones, la invalidez mantiene estrechas relaciones con debilidades distintas a las del soma, con las que incluso se confunde: por una parte, la locura; por otra, la debilidad mental. Estos problemas se reflejan en el cuerpo o, a la inversa, una apariencia corporal

se interpreta como desviación mental y psíquica. Incluso el concepto de cuerpo es confuso. El cuerpo inválido no es sólo el cuerpo lisiado, sino también el cuerpo que lleva los estigmas de todo tipo de males y sufrimientos. Por último, el cuerpo deforme o debilitado se ha asimilado al cuerpo monstruoso hasta el punto de identificarlo con el mismo. Percibir las distinciones que se establecen en el siglo XIX invita a considerar un periodo que va desde la década de 1780 a la de 1920: entre el momento en el que la invalidez, en función de las deficiencias sensoriales, empieza a adquirir dignidad hasta aquel en que se muestra como el estado del cuerpo herido que se ha de curar.

I. EL CUERPO INVÁLIDO SE VUELVE EDUCABLE

Desde el famoso cuadro de Pieter Brueghel el Viejo, *La parábola de los ciegos,* hasta las descripciones poco conocidas pero igual de horripilantes de Lucien Descaves[2] a fines del siglo XIX, cabría creer que el aspecto y la suerte de los ciegos no se modificaron. Estos individuos seguían siendo objeto de burlas, o bien se les presentaba como símbolos del disimulo, como en el cuento *El ciego* de Maupassant[3]. Todos los cuerpos inválidos provocaban miedos y fantasmas. El aspecto estúpido y baboso de los «imbéciles» hacía pensar a Locke[4] que, en este caso, se estaba ante una especie intermedia entre el animal y el hombre, mientras que Leibniz[5] vacilaba antes de remitir a los «signos interiores», y no a la apariencia, y afirmar su pertenencia a la humanidad. Victor de l'Aveyron hizo dudar a muchos de los contemporáneos de Jean-Marc-Gaspard Itard. Del sordo se decía que era parecido a una bestia o «al hombre sin habla de la prehistoria, más atrasado incluso puesto que no oye [...] todo lo propio del ser humano le es ajeno»[6].

Esta larga y desgraciada historia del cuerpo debe matizarse. Desde san Agustín (para los sordos sobre todo) a Bourneville (para los atrasados) hasta los debates acerca de la dependencia de las escuelas de sordomudos y ciegos del Ministerio de Educación Pública en 1910, existe también una corriente de valorización de los inválidos que va más allá de las apariencias externas. No obstante, y es por eso por lo que acabamos de recordar el debate de principios del siglo XX entre el Ministerio del Interior y el Ministerio de Educación Pública, los inválidos formaban parte de la población impedida que dependía de la asistencia y la beneficencia, al principio privada y en parte pública después de la Revolución. Robert Castel[7] habla de una «minusvali-

dología», categoría recurrente a lo largo de la historia occidental, compuesta por aquellos que no pueden satisfacer sus necesidades por medio del trabajo, y que se ven desprovistos de derechos, donde se incluyen de manera sistemática a los inválidos. El vínculo entre pobreza e invalidez continuaba vigente a fines del siglo XIX, de modo que esta última formaba parte de la cuestión social[8].

De modo que el cuerpo inválido, ya fuera visto por la gente de la calle, los escritores, los eruditos o incluso quienes se ocupaban de él, continuaba rechazándose, considerándose miserable y generando fantasmas. Sin embargo, a fines del siglo XVIII se produjo una ruptura histórica. Los inválidos comenzaron a ser educados, a ser vistos como algo más que desechos y a salir de una visibilidad caracterizada sólo por la fealdad y lo espantoso.

Diderot, en su *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient [Carta sobre los ciegos para uso de los que ven]* (1749), aseguró que las facultades de los videntes y los ciegos eran exactamente las mismas. La demostración que ofrecía era a la vez teórica, pues recurría al origen del conocimiento según Condillac, y práctica, a través de la prueba que de ello daban las capacidades del matemático Saunderson y del ciego de Puiseaux. En el anexo a la *Lettre,* redactado bastantes años más tarde, y que pone en escena Mélanie de Salignac, Diderot demuestra la posibilidad de que un inválido sensorial pueda adquirir competencias semejantes o superiores a las de los demás, si se ponen a su disposición los medios adecuados. Esta inmensa apertura intelectual y pragmática fue más allá de la ceguera. Llevó a abandonar los prejuicios concernientes a la supuesta inferioridad innata de los inválidos. Dicha apertura permitirá, con la ayuda de la gran idea de igualdad fundamental entre todos los hombres y la reivindicación de autonomía —en la cual Kant resume la aportación de la Ilustración—, llevar a cabo las iniciativas educativas tan famosas con jóvenes ciegos a cargo de Valentin Haüy, precedidas por la educación de jóvenes sordos por parte del abate de l'Épée y más tarde de los retrasados de Jean-Marc-Gaspard Itard[9]. Este último fracasó con Victor pero contó con sucesores eficaces como Édouard Seguin[10] y Désiré Magloire Bourneville[11].

Al mismo tiempo, Philippe Pinel percibía la posibilidad de curar a los locos. Según el caso, los pioneros intentaron poner en marcha la técnica apropiada para estos «enfermos del signo»[12]: escritura en relieve, sustituida por el braille en la década de 1820, el lenguaje de signos, sistematizado en una primera modalidad por el abate de l'Épée (frente a la técnica de eliminación de

la mudez de Pereire), la psiquiatría y sus primeras nosografías, un método pedagógico específico que después de Édouard Seguin, generalizó Maria Montessori. Desde este punto de vista, el inválido pasaba a ser alguien esencialmente *educable*. Es cierto que su cuerpo siguió viéndose a través de su deficiencia, pero se alimentó una gran pasión por la educación que hundía sus raíces en Rousseau, Pestalozzi, Basedow, etcétera, y que prosiguió a lo largo del siglo XIX. El cuerpo del inválido, educado porque es educable, forma parte de la gran historia del «cuerpo corregido». De este modo, Georges Vigarello señala que «Verdier creó en 1772 una institución que no parece tener antecedentes, donde se acogía a niños víctimas de algunas deformidades»[13].

El siglo XIX se divide entre una visión miserabilista y la nueva visión educativa. La cuestión de los sordos es típica del dilema que caracteriza a esta época. Si nos situamos en 1880, fecha del congreso internacional de Milán sobre la enseñanza para sordomudos, donde triunfó el método oral frente al lenguaje de signos (el cual no se desarrollará oficialmente y permanecerá relegado a la clandestinidad durante un siglo), veremos que una de las cuestiones determinantes fue de carácter antropológico. Se reforzó considerablemente la antigua idea de que la gesticulación no es digna del hombre civilizado, cuya esencia es hablar el lenguaje oral. El cuerpo no debía ocupar el lugar del espíritu; la mímica era una regresión que manifestaba el carácter insoportable de la invalidez. Haciendo que los sordos accedieran a la oralidad, sería posible por el contrario normalizar la invalidez. Normalización, por otra parte, como se entendía en aquella época, ya que se desarrolla entonces un acercamiento a los hechos sociales y humanos tomando como referencia el «término medio»[14]. Este caso permite captar las paradojas entre las que se debate el siglo. El método gestual promovido por el abate Épée para educar a los sordos hacía que parecieran en este momento seres infrahumanos, los estigmatizaba. En nombre de la pasión educativa, se preconizaba el oralismo, que impedía a los sordos casi por completo acceder a la cultura. Las contradicciones llegaron así al extremo de que la visión de un cuerpo que hablaba por medio de signos corporales resultaba intolerable para quienes pretendían educarlo. Éste era el dilema que se planteó durante el siglo: ¿cómo dotar de normalidad al cuerpo inválido y conseguir que desapareciera su apariencia chocante al mismo tiempo que se destacaba su anormalidad?

Este análisis se confirma si nos fijamos en los lugares donde se agrupaba a los inválidos. Las instituciones educativas, que sólo se dirigían por definición a los más jóvenes, fueron poco numerosas a lo largo del siglo. Hasta el

año 1851[15], el Estado sólo había fundado dos instituciones para sordomudos (en París y Burdeos), mientras que otras treinta y siete eran privadas. Estas treinta y nueve instituciones impartían enseñanza a 1.675 alumnos. Sólo existía una institución pública (en París) dedicada a los ciegos. Contaba con 220 alumnos. Otras diez sumaban 307. Sin embargo, el número total de ciegos que había en Francia se situaba entre 30.000 y 37.000, de los cuales 2.200 eran niños de entre cinco y quince años de edad. Por lo tanto, es evidente que la mayoría de los discapacitados sensoriales se encontraban dispersos, bien con sus familias, donde se les trataba más o menos bien, bien en hospicios u hospitales, mezclados con ancianos y dementes, bien incluso (o al mismo tiempo) en la calle, donde ejercían la mendicidad[16]. En todos estos lugares miserables, los cuerpos inválidos se consideraban feos y dignos de compasión. Para acceder a las instituciones de enseñanza, era preciso disfrutar de becas pues, de no ser así, las familias tenían que pagarlo de su propio bolsillo; los más pobres no tenían esta posibilidad.

En lo que se refiere a los inválidos físicos, cuyo cuerpo estaba lisiado, mutilado o deforme, no disponían de instituciones de educación especial[17]. Ellos también vagaban entre sus familias, la calle, el hospicio o el hospital. Algunos podían beneficiarse de tratamientos en clínicas ortopédicas, que en ocasiones se prolongaban en escuelas profesionales, como la de la calle Basse-Saint-Pierre en el barrio de Chaillot en París, o las primeras instituciones de Berck o Forges-les-Bains especializadas en escrofulosos, o incluso las novedosas iniciativas nórdicas de Gotemburgo, Helsinki o Estocolmo[18]. Proliferó la pasión ortopédica, que apelaba a numerosas técnicas correctoras: camas, sistema de poleas, etcétera; en resumen, los antecedentes de nuestros medios de rehabilitación y quinesiterapia[19]. Pero estas rehabilitaciones eran caras; como consecuencia, los pobres no podían acceder a ellas. Por último, hay que plantear la cuestión de los lugares donde se recluía a los idiotas, imbéciles, cretinos y retrasados, por utilizar los términos más usados en la época[20].

Hasta que se votó la Ley de abril de 1909 sobre las aulas e instituciones de perfeccionamiento, no hubo en Francia ninguna institución pública especializada en esta población, cuyo cuerpo estaba profundamente marcado. Édouard Seguin, el gran pionero, consiguió a lo sumo trabajar dentro de Bicêtre, gracias a Bourneville —este servicio continuó siendo la única iniciativa educativa para los retrasados hasta 1909— y abrir una escuela independiente en París, que no sobrevivió a su marcha a Estados Unidos, país que le debe muchas iniciativas. Dicho esto, Suiza e Inglaterra, así como

otros países europeos, pusieron en marcha iniciativas desde mediados de siglo[21]. Conviene añadir que en Francia los niños retrasados a menudo se mezclaban con los sordomudos y ciegos en instituciones que, en principio, eran especializadas, bien porque el retraso iba acompañado de hecho por una deficiencia sensorial, bien porque no eran muy estrictos en estas instituciones, confesionales en la mayoría de los casos, que funcionaban sobre todo como lugares de acogida caritativa.

En resumen, el siglo XIX aparece dividido; la pasión educativa y rehabilitadora se desarrolló con lentitud y los inválidos tuvieron dificultades para escapar de ese carácter fantasmagórico que los vinculaba de manera inevitable con la anormalidad radical. Para comprender esta tensión, debemos remitirnos a la historia englobadora de los monstruos, antes de pasar a referirnos al concepto de degeneración, que aparece al mismo tiempo que el cuerpo inválido comienza a ser objeto de la solidaridad colectiva.

II. EL CUERPO INVÁLIDO COMO MONSTRUOSIDAD

Hasta fines del siglo XVIII, los debates teóricos acerca de los monstruos se centraban en cuerpos cuyas características eran exageradas (ciertas partes duplicadas, expansión desmesurada, atrofia importante, etcétera). Dicho esto, es preciso destacar que no se hacía distinción entre realidades de por sí muy diferentes, lo cual seguirá siendo característico de principios del siglo XIX. En su *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient,* Diderot se hacía eco de la opinión que había recogido, según la cual los ciegos pertenecían a la categoría de los monstruos[22]. Lo cual, por lo demás, es coherente con esta otra opinión, contra la que luchaba Diderot, que vinculaba la ceguera (así como la sordera) con una inteligencia inferior. Joseph Boruwlaski, enano —apodado Joujou (juguete)— que llegó a ser casi centenario (1739-1837) y cuya fama le valió ilustrar el artículo del mismo nombre en la *Enciclopedia,* escribió en su autobiografía[23]: «Lamento tener que decirlo por honor a nuestra especie [...]». En su opinión y a pesar de pertenecer él a esta categoría excepcional, los enanos formaban parte de una especie humana diferente. En 1705, Alexis Littré, médico experto en anatomía, diseccionó a una niña muerta a tierna edad y descubrió que tenía la vagina y la matriz divididas en dos por un tabique[24]. Eruditos, como Fontenelle, debatieron sobre este caso como sobre el del niño doble (dos cuerpos unidos por la pelvis) nacido

en Vitry-sur-Seine en 1706 y muchos otros. Podrían darse multitud de ejemplos para mostrar que, a principios del siglo XIX, el monstruo todavía estaba mal definido, pues esta categoría podía incluir fenómenos heterogéneos. Apenas se habían superado las ideas de Ambroise Paré: el monstruo es el que «se sale del curso de la Naturaleza» y perturba su organización jerarquizada[25], mientras que el prodigio es lo que se presenta «contra natura». Tanto lo monstruoso como lo prodigioso se percibían a menudo, desde una perspectiva religiosa, como signos más o menos maléficos. La categoría de la monstruosidad englobaba lo raro, poco habitual y lo excepcional. De ahí su capacidad para considerar igual a los ciegos y a los siameses.

La representación erudita

Como mostró Jacques Roger[26], con la muerte de Lémery en 1743 y el abandono por parte de su adversario, Winslow, de la doctrina de la preexistencia de los gérmenes se cierra un debate. Se corría el riesgo de que la existencia de monstruos humanos se circunscribiera al dilema de un Dios ignorante o malvado, mientras que era necesario afirmar que Dios es sabio y bueno. Se trataba de un debate ante todo teológico, aunque dentro del creacionismo se podían encontrar dos tendencias. 1) Para unos, los monstruos ya estaban presentes en cuanto tales en los gérmenes; y se debía tener la humildad de no pretender penetrar en los deseos divinos insondables (postura tanto de Arnaud como de Winslow). Los monstruos sólo nos parecen tales porque consideramos lo habitual como lo natural. Ésta era ya la opinión de Montaigne[27]. 2) Para otros, los monstruos se debían a accidentes y revelaban el mecanismo cartesiano de las leyes de la naturaleza o bien un providencialismo que asumía la complejidad del mundo.

Esta segunda corriente apunta hacia la racionalidad, y, por lo tanto, hacia la observación y el análisis de hechos. A lo cual se añade, aunque al margen de la polémica a la que acabamos de referirnos, la postura de Diderot y los médicos de Montpellier que afirmaban un vitalismo y una sobreabundancia de la vida, una completa especificidad y autonomía de la vida, frente a cualquier huella de cartesianismo. Por lo tanto, es más la cuestión de la epigénesis del orden que la del orden inicial. De este modo, Diderot «plantea la prelación de la desviación sobre la regla y de lo patológico sobre lo fisiológico»[28], ya que las formas más habituales son sólo unas más entre las posibles. La doble problemática de la racionalidad de las formas y la exuberancia de la vida se da a lo largo de todo el siglo XIX.

Fueron los dos Geoffroy Saint-Hilaire quienes, entonces, hicieron progresar el pensamiento. Étienne[29] aseguraba rotundamente que los monstruos nacidos de seres humanos pertenecían a la humanidad, de lo cual todavía dudaban algunos de sus contemporáneos. La observación probaba que, efectivamente, un monstruo no lo era por entero: por una parte, había regularidad y, por otra, irregularidad. Era la misma postura que Pinel adoptó con respecto a la locura. Para Étienne Geoffroy Saint-Hilaire la monstruosidad estaba ordenada; obedecía a leyes racionales que se debían buscar dejando a Dios a un lado.

Esta actitud se hace patente desde las primeras páginas del *Traité de tératologie [Tratado de teratología]* del hijo, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire[30]. En primer lugar, ofrece una definición unívoca de la monstruosidad a partir de criterios objetivos que, como consecuencia, la limitan.

> Cualquier desviación de tipo específico, o dicho de otra manera, cualquier particularidad orgánica que presente un individuo en *comparación con la gran mayoría de individuos de su especie, edad y sexo* constituye lo que puede denominarse una anomalía. La palabra «monstruosidad» se ha utilizado a menudo como sinónimo de anomalía [...] al contrario que otros autores sólo han incluido bajo el nombre de «monstruosidad» las anomalías más graves y evidentes, por lo que han dado a este término un sentido mucho menos amplio. Voy a seguir en esta obra el ejemplo de estos últimos expertos en anatomía, no sólo porque comparto la repugnancia que sienten ante la idea de denominar monstruos a seres apenas diferentes del estado normal, sino también y sobre todo porque el reparto de las anomalías en varias grandes secciones me parece que viene dado por la naturaleza misma de las relaciones anatómicas que existen entre las menos graves y las que lo son más, o las monstruosidades [...]. La división que he adoptado se basa principalmente en tres consideraciones: el carácter de las anomalías, su grado de complicación y gravedad desde el punto de vista anatómico y la influencia que ejercen en las funciones[31].

Sólo podía empezar a hablarse de monstruosidad cuando se producía una reducción a la unidad donde debía haber dualidad, por ejemplo un solo ojo en lugar de dos, una parte del cerebro en lugar de todo, etcétera, o por el contrario, cuando se daba dualidad donde debería haber sólo un ejemplar, todos los casos de dobles.

> Cuando sólo hay aumento o disminución aparente, la anomalía no constituye una verdadera monstruosidad. Cuando hay aumento o disminución numérica real, la anomalía constituye a menudo, pero no siempre, una monstruosidad. Por último, se dan casos en los que se encuentra la conjunción contra natura y, como consecuencia, la supresión evidente de un órgano a la vez que la atrofia completa de otro. Si estas dos anomalías están vinculadas, y sobre todo si una puede considerarse causa de la otra, constituyen evidentemente una anomalía compleja, una verdadera monstruosidad[32].

Isidore Geoffroy Saint-Hilaire llegó a preguntarse si era preciso mantener la categoría de monstruosidad, dada su idea de una escala continua entre la normalidad y las anormalidades más graves. Consideraba que las leyes siempre regían a estas últimas y las devolvían al funcionamiento ordinario, habitual.

No se trata aquí de revisar la historia de las concepciones de la monstruosidad. Lo que resulta clave para nuestro propósito es que Isidore Geoffroy Saint-Hilaire separó definitivamente el cuerpo monstruoso de la invalidez en general. Ilustra perfectamente esta frase lapidaria de Georges Canguilhem: «En el siglo XIX, el loco estaba en el asilo donde servía para enseñar la razón, y el monstruo estaba en el frasco del embriólogo donde servía para enseñar la norma»[33]. La historia del cuerpo inválido en tanto que cuerpo monstruoso toca a su fin con Isidore Geoffroy Saint-Hilaire. En lo que se refiere al pensamiento erudito, por supuesto. La teratología ya no dependía de la medicina, pero la delimitación precisa de la monstruosidad abría la vía a la rehabilitación de las anomalías.

Tomemos como ejemplo a Jules Guérin[34]. Sus memorias técnicas[35] no versan tanto sobre la monstruosidad, en el sentido que da a este término Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, como sobre las deformidades que este último denomina «anomalías». Jules Guérin aseguraba haber sido el primero en fundar una «clínica» de las anomalías. Con él se perfila la medicina reparadora y correctora de la que ya hemos hablado. Sigue la lógica de los trabajos de Isidore Geoffroy Saint-Hilaire: existen anomalías, que prefiere denominar deformidades (puesto que se ocupaba sobre todo de las deformaciones del esqueleto), que se distinguen de las monstruosidades, aunque las primeras sirven para arrojar luz sobre las segundas y a la inversa. El estudio y la terapéutica de las deformidades se convierten en «especialidad». Por analogía con la monstruosidad, la deformidad constituye una familia de hechos *sui*

generis. «Vean, señores, cómo la única definición de deformidad, tal como yo la entiendo, supone de inmediato anatomía, fisiología, patología y terapéutica especiales»[36].

Esta «medicina de las deformidades» —la exposición de Jules Guérin se parece a la de André Grossiord, con la que inaugura la cátedra de medicina física en Garches en 1948— se inscribe dentro de la misma racionalidad que la medicina y la ciencia de la normalidad. Desde luego, Jules Guérin es discípulo de Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, pero con esta diferencia importante desde el momento en que la distinción entre monstruosidad y anomalía le permite orientar la medicina a la segunda.

Las siguientes etapas del pensamiento erudito sobre la monstruosidad[37] sólo tienen interés hoy en día en la medida en que introducen otra categoría: la degeneración, dominante a fines de siglo. Camille Dareste (1822-1899), en la obra que se reeditó varias veces, estableció la distinción, apoyándose en la concepción lamarckiana de la transformación de las especies debido a la influencia del medio, entre monstruosidad y degeneración; pero su transformismo le llevó a considerar la monstruosidad como mutación de la especie, lo que abrió una perspectiva completamente distinta, que podrían explotar los teóricos que pretendían pronunciarse sobre el carácter más común o más ventajoso de las formas de vida. A partir de entonces el debate fue de otro tipo, que Delage considera como el de las relaciones entre raza e individuo, que refleja las relaciones entre lo social y lo psicológico[38]. Frente a estas aclaraciones, y sirviéndose de ellas a veces[39], el imaginario popular avanzaba a buen ritmo a lo largo del siglo XIX.

La representación popular

El siglo XIX estaba lleno de cuerpos deformes que se exhibían en las ferias y verbenas[40]. Es cierto que la exposición de «monstruos» es tan antigua como la falsa etimología que relaciona al monstruo con el latín *monstrare*[41]. Se relaciona con las salidas que hacían las familias los domingos para ir a Bicêtre a contemplar a locos encadenados, que aullaban o permanecían asténicos. La enumeración de la variedad de las deformidades que se exhibían y los lugares donde se ofrecían tales espectáculos serviría por sí sola para resaltar la relevancia cuantitativa de esta práctica. Más significativo es el análisis de Robert Bogdan[42], que divide el siglo en dos etapas a partir de 1840 como fecha de transición, es decir, cuando Phineas Taylor Barnum (1810-1891) fundó el Museo Americano. La práctica popular se convirtió en ne-

gocio, negocio del espectáculo e industria de producción de monstruos. Es cierto que, aparte de una gira del circo Barnum por Europa a principios del siglo XX, apenas se copió en Francia, donde la mujer más gorda del mundo, las hermanas siamesas o el hombre esqueleto tenía que buscarse en las verbenas. O tambien, el público se aglomeraba para visitar el museo Spitzner[43], cuyo catálogo incluía vaciados que representaban varias monstruosidades, junto a anomalías y discapacidades diversas, como poco tiempo antes en la Cámara de los Horrores del médico Curtius, fundador de una exposición de cuadros históricos (1776), que llegaría a constituir los fondos del Museo Tussaud en Londres en 1835. Todavía se podía ir a la Facultad de Medicina, al museo de cera anatómico creado por el decano Orfila gracias al legado de Dupuy-tren. En esa misma época, la afición a lo mórbido impulsaba a los ociosos del domingo a ir al depósito de cadáveres.

El relato del doctor Treves[44] dedicado a John Merrick, el hombre elefante, que se desarrolla entre 1884 y 1890, por lo tanto después de la creación de Barnum, refleja a la perfección el clima y las prácticas de la segunda mitad del siglo XIX en Europa. Sin duda habrá que esperar a la invención del cine para que estas exhibiciones decaigan, antes de desaparecer. La necesidad de espectáculos asombrosos, que estimulasen la imaginación, fue captada por las primeras obras de Méliès. Pero no basta con recordar que la exhibición pública de casos monstruosos constituía un hecho habitual para analizar, en su conjunto, la visión que en el siglo XIX se tenía de los cuerpos inválidos. Resulta enriquecedor echar mano de la literatura.

En 1869, Victor Hugo[45] creó el personaje de Gwynplaine, un niño desfigurado con un rictus permanente y grotesco, que le habían producido los traficantes, los *comprachicos,* que compraban niños, les practicaban una operación quirúrgica en la cara o el cuerpo, según el objetivo perseguido o solicitado, y los revendían en el mercado de monstruos, es decir, en las ferias. La intriga de Hugo se situaba en el siglo XVII, pero Guy de Maupassant recoge que el tráfico de niños a los que se desfiguraba deliberadamente no era raro en su época[46]. Varios aspectos llaman la atención en la novela de Victor Hugo.

Gwynplaine nunca podrá escapar de su papel de fenómeno de feria. Incluso cuando una vez recuperado su título de par de Inglaterra, pronuncie un discurso encendido a favor de los pobres, seguirá siendo un saltimbanqui, un bufón. Nunca será considerado por sí mismo, salvo por aquella que no puede ver, Déa. No es más que su deformidad: «cosa indecible, Gwynplaine fue enmascarado con su propia carne. Ignoraba cómo era su rostro.

Su figura se había desvanecido. Le habían impuesto un falso yo. Tenía por cara una desaparición»[47].

Los espectadores ríen en la barraca de Ursus, pero se trata de una hilaridad angustiada, que acaba en horror; Gwynplaine, como Déa, son un espejo. En la novela de Victor Hugo, el poder encuentra en la deformidad su reverso. El deforme, situado al otro extremo de la sociedad, da valor a los notables de este mundo, pero, al mismo tiempo, éstos guardan con él cierta afinidad. También son monstruosos por su grandeza y su poder. También ellos llevan a diario máscaras. Lo que Gwynplaine es externamente, la duquesa (Josiane) lo es internamente. Ella sabe que es monstruosa, sobre todo porque es bastarda. Lo monstruoso externo le permite ser autocomplaciente. Unirse a lo monstruoso le permite deshacerse de ello en un acto de purificación; mientras que Gwynplaine es, junto a Déa, la imagen de la pureza absoluta en un mundo depravado. La perversa Josiane no considera a Gwynplaine como un verdadero otro. Ésta es la razón por la que de repente ya no significará nada para ella cuando se entera que es un par de Inglaterra, destinado a ser su marido. No quiere saber nada de un marido deforme. Gwynplaine sólo era revelador cuando suponía transgresión. Victor Hugo, al establecer un puente entre el bufón de la Edad Media[48] y la curiosidad del siglo XIX, tiene en cuenta la temática de la monstruosidad «moral», que se ve reflejada en la monstruosidad física[49]. Anuncia el derrumbe del concepto de monstruosidad del cuerpo físico ante los protagonistas de las terribles tragedias del siglo XX (guerra de 1914-1918, nazismo, totalitarismo soviético...) o su relegación a la ciencia-ficción.

En el momento en que el cuerpo monstruoso deja lugar a otras visiones de la monstruosidad, aparece un sucedáneo: el cuerpo degenerado.

III. EL CUERPO Y LA DEGENERACIÓN

El concepto de degeneración[50], en un primer momento, no tiene nada que ver con el de monstruosidad, puesto que surge y se desarrolla en el marco de la medicina alienista y no entre los biólogos. Pretendía aplicarse a las enfermedades mentales y proceder de ellas, pero el tipo de degenerado era el cretino, retrasado o idiota. La principal elaboración de la degeneración se debe a Bénédict-Augustin Morel (1809-1873)[51]. Fue objeto de comentarios, críticas y a veces olvidado en la segunda mitad del siglo XIX, pero Jean-

Christophe Coffin[52] muestra que su libro siguió siendo un referente esencial de la teoría de la degeneración. Conviene recordar algunos datos.

La existencia de degenerados era un postulado básico, que nunca se criticó. A partir de los denominados cretinos, individuos deficientes desde el punto de vista tiroideo o sobre todo del bocio[53], o casos de enfermedad psíquica grave y retraso intelectual, Morel impuso la categoría de «degenerado», como categoría psiquiátrica genérica. Esta construcción tan aleatoria de la categoría sólo fue posible porque tenía una función más general que la de elaborar una clínica. Conviene señalar su connivencia con los temas novedosos de la evolución de las especies y la herencia. Si, siguiendo a Morel, se admiten las teorías creacionistas y nos referimos a un «tipo primitivo» casi perfecto, se llega a la idea de una posible degeneración *de la especie:* los degenerados serían signos peligrosos; además se tenía tendencia a pensar, etnocentrismo obliga, que el tipo perfecto era el hombre blanco y a buscar tipos degenerados en el resto de la humanidad. De este modo se establecía una relación entre degenerados y negros, por ejemplo. La conclusión venía a ser casi la misma si se admitía la evolución sin la idea creacionista. En este caso se trataba de una degeneración *en la especie;* algunos individuos o grupos humanos la representaban, también se producía una coincidencia entre ciertas razas y afecciones. En este caso, la herencia desempeñaba un papel esencial. La degeneración en la especie implicaba buscar sus raíces: la herencia ofrecía la solución. Herencia que se veía no tanto como vinculada a un hecho biológico (las ideas de Mendel todavía no habían penetrado de verdad en los medios científicos y aún menos en las mentalidades) como a la transmisión de taras resultantes de ciertas circunstancias de los medios de vida. Desde luego medios físicos, pero también sociales. El alcoholismo era el prototipo: se bebe en los medios pobres, se transmite la tara a los hijos y eso provoca degeneraciones. De este modo, se puede apreciar claramente el paralelismo entre esta idea y lo que también se dice: «clases trabajadoras, clases peligrosas»[54]. Así, la degeneración permitía comprender la criminalidad. Los bandidos y criminales pasaron a incluirse en la categoría de degenerados, al mismo tiempo que los degenerados eran caldo de cultivo de la criminalidad. El degenerado reunía todas las taras; y éstas siempre se inscribían en el cuerpo.

«El microcéfalo, el enano, el alcohólico declarado, el idiota, el aquejado de criptorquidia (que no tiene testículos), el cretino, el aquejado de bocio, el palúdico, el epiléptico, el escrofuloso declarado, el tuberculoso, el raquítico»[55] se incluían dentro de «la afección» de degeneración.

Quien dice enfermedad dice intervención médica y los médicos alienistas fueron requeridos cada vez más a menudo como especialistas en los tribunales de justicia. De este modo creció la influencia del poder médico sobre el cuerpo degenerado, mientras que se generalizaba la idea de «enfermedad social». Donde mejor se aprecia esto es en la obra de Lombroso, en Italia, que centró su atención en la epilepsia, que padecían tanto lo genios como los criminales. Según Jean-Cristophe Coffin, «la degeneración aceleró la aparición de una medicina social de la cual emanan lecturas, concepciones culturales y temas recurrentes de la época republicana. El alcoholismo continuó siendo la tara moral en la que se había convertido a lo largo del siglo y la herencia era a la medicina lo que la educación al ideal republicano: esencial e ineludible»[56]. Lo cual confirma lo que el autor dice con respecto a Morel, cuyo libro «marca más una etapa en la historia cultural y sociológica de la psiquiatría que en la cadena sinuosa de los conocimientos vinculados a lo mental»[57].

Es evidente que el éxito de la categoría de «degenerado» y del concepto de degeneración se refiere al contexto ideológico. Es lo que explica su pervivencia cuando los médicos dejaron de considerarlos pertinentes y su desaparición cuando se modificaron las representaciones sociales:

> No hay un verdadero fin de la doctrina de las degeneraciones. Aparte de que fechar la desaparición de un concepto es sin duda una tarea más compleja que fechar el final de un acontecimiento de tipo político, no existe verdadera voluntad de enterrar de manera oficial lo que durante muchos años constituyó un fenómeno capaz de movilizar a psiquiatras franceses e italianos. Efectivamente, en este siglo XX que comienza se encuentran detractores, partidarios e incluso otros que prefieren fingir que olvidan el papel y la influencia de esta doctrina en sus espíritus y su disciplina en general, sin hablar de quienes pretenden englobar todos los aspectos del pasado de su disciplina, sin una actitud crítica[58].

De hecho, sería necesario esperar a la influencia del psicoanálisis, por una parte, y de los tratamientos psiquiátricos, por otra —estos últimos menos agradables para los pacientes (medicamentos, electrochoque, etcétera)—, para que la perspectiva médica se orientase en otras direcciones.

La idea de degeneración remite a una concepción del hombre, como especie o individuo, amenazado por el peligro de la decadencia; poco importa que se trate de decaer a partir de un origen perfecto o hacerlo a partir de un

tipo medio. Pero quien decae no está libre de responsabilidad: si decae debido a la enfermedad, que se cure y que le curen; si decae por su culpa (consanguinidad, alcoholismo, etcétera), que lo ayuden por medio de la asistencia o que lo castiguen; si representa un escalón anterior de la evolución humana (los «negros»), que se le someta al filón más feliz de la humanidad (los «blancos»). Esta antropología que hemos visto en acción a través del concepto de degeneración, dominada por la defensa frente a todo germen de imperfección o desviación, que renueva la distinción entre buenos y malos elementos de la sociedad, que eleva su etnocentrismo al grado de universal, se encuentra íntimamente unida con otra corriente: el darwinismo social.

La influencia del pensamiento de Darwin constituye un capítulo demasiado largo de la historia de las ideas como para poder recogerlo aquí de la manera correcta. Es evidente, según parece[59], que el darwinismo social no se puede justificar con su libro *El origen de las especies a través de la selección natural*[60], si bien el autor no es ajeno a cierta ambigüedad, sobre todo en los textos posteriores a la obra que le hizo famoso. Pero lo interesante es la manera en que se sumó a la tesis una ideología social, de tipo racial[61]. Da pruebas de ello el prólogo a la primera edición del libro de Darwin, redactado por Clémence Royer[62]: «Se llega así», escribe, «a sacrificar lo que es fuerte a lo que es débil [...] los seres bien dotados de espíritu y cuerpo a los seres viciosos y enclenques [...]. Que resulta de esta protección poco inteligente que se otorga exclusivamente a los débiles, discapacitados, incurables». Las cuarenta páginas de este prólogo siguen esta tónica. Clémence Royer representa a una verdadera corriente de pensamiento y opinión eugenista, que se vio reforzada por el tema de la decadencia orquestado por Renan y Gobineau[63].

Es fácil comprender cómo los cuerpos inválidos, cuando fueron vistos sólo bajo la perspectiva eugenista y racial, acabaron en los hornos crematorios del nazismo. Pero el siglo XIX cuenta con el honor de haber dado lugar también a la idea de rehabilitación e integración de los inválidos, vistos desde la perspectiva de una corporeidad herida por la sociedad, una corporeidad corregible y de la cual todos somos deudores.

IV. LA ATENCIÓN AL CUERPO ACCIDENTADO

El final del siglo XIX descubrió los efectos destructores, en términos de accidente y más aún de riesgo, de la industrialización. La Ley francesa de

Accidentes Laborales de 9 de abril de 1898 constituyó el punto culminante del debate que se desarrolló en el seno de una sociedad que evolucionaba desde la beneficencia hacia una perspectiva basada en la seguridad y la solidaridad, desde la responsabilidad ligada a la culpa individual y moral a una responsabilidad colectiva y social que volvió a situar el mal en el desarrollo de nuestro contrato social. Los accidentes laborales se encontraban en el núcleo de la oscilación entre las antiguas y nuevas maneras de los hombres a la hora de «identificarse, gestionar la causalidad de su conducta, pensar sus relaciones, sus conflictos y su colaboración, de trazar su destino»[64]. La ley de 1898 marca el punto de partida de la seguridad social en Francia: «la sociedad industrial, al tomar conciencia de su poder [...] se daba la posibilidad de crear obligaciones a partir de sí misma y sin otra referencia que ella misma. Con el concepto de riesgo profesional se disponía del principio que abría el futuro de las obligaciones sociales que medio siglo más tarde se reunirán bajo el título de seguridad social»[65]. Proporciona la avanzadilla. El derecho a la vida se convertirá en derecho social.

Léon Mirman recogió la ruptura que acababa de producirse y que iba a anular el antiguo concepto de inválido como objeto de asistencia:

> Cuando un hombre o una mujer se presente ante nosotros en estado evidente de invalidez permanente y sea cual sea su edad; cuando, a consecuencia de su estado físico, se reconozca que no es capaz ya de ganar con su trabajo el salario necesario para satisfacer sus necesidades elementales, nos limitaremos a preguntarle (absteniéndonos de toda indagación policial sobre su existencia pasada) de qué recursos dispone, cuál es su situación actual y cuáles sus necesidades; y, por cuanto a este hombre o a esta mujer se les reconoce su pertenencia a la gran familia francesa, siendo así que son dos veces hermanos nuestros, una por franceses y otra por menesterosos, se les concederá, no a modo de limosna sino antes bien como derecho susceptible de vindicarse ante una administración remisa, se les concederá, sin exigir gratitud a cambio, sino con la conciencia de cumplir un sencillo y humilde deber[66].

Si se elimina la retórica parlamentaria de este texto, aparece la idea de una solidaridad, posible en un sistema de garantía y seguridad social, a escala nacional. De este modo, la idea de reparto de los riesgos penetra no sólo en la mentalidad sino en el ámbito jurídico, en la constitucionalidad, con su triple dimensión de prevención, reparación y, pronto, de compensación.

Este nuevo hecho social se une, por una parte, a un recurso necesario para el Estado, convertido en «providencia», sean cuales sean las formas que adopten sus instituciones, y, por otra parte, a una normalización basada en una definición de tipo estadístico y probabilista. La norma ya no es un ideal, sino la expresión de un punto medio que no indica ni un máximo ni un mínimo a alcanzar, sino que se refiere a un prototipo social: «la teoría del hombre medio anuncia la era donde la perfección se identificará con la normalidad, donde el gran imperativo de la moral social será normalizar»[67]. Es evidente que esta problemática transformó la visión que se tenía de la invalidez y la anormalidad, que por otro lado —por el sesgo del riesgo profesional— se situaban en el punto central de los debates sociales.

Ya no se trataba de una identificación directa con un modelo o un contramodelo, sino de la identificación relativa de unos individuos con relación a otros en función de una norma social y desviaciones de esta norma aceptables y aceptadas; aceptabilidad que variaba según la carga, amenaza, peligrosidad, etcétera, que supusiera. No se trataba tanto de afirmar un principio jurídico y teórico de igualdad de derechos como de igualdad de oportunidades, de poner en marcha procedimientos, prácticas discriminatorias de corrección, adaptación, compensación, rodeos más o menos largos en el camino de retorno a la normalidad social.

Necesitábamos este análisis sobre la revolución pausada que se produjo en torno a la cuestión de los accidentes de trabajo para comprender en qué medida el cuerpo inválido, a través del accidentado laboral, cambió de perspectiva: ya no era resultado del destino, de una «catástrofe» natural, de una culpa, de una desviación de la vida, sino que se convertía en cuerpo maltratado por los mecanismos sociales, del que todos somos responsables. *El cuerpo discapacitado entraba en la socialización.* Se le reservaba una nueva dignidad: podría exhibir la prótesis de la pierna perdida en la guerra, como podría reivindicar blandiendo el brazo cortado por una máquina. Poco a poco todos los tipos de invalidez se fueron situando bajo la bandera del derecho a la igualdad de oportunidades y a la participación social integral. El cuerpo accidentado por el trabajo, más tarde por la guerra (de 1914 a 1918), no podía seguir siendo monstruoso, degenerado, voluntad de Dios, inferior por naturaleza; *era accidentado,* casi siempre debido a circunstancias sobre las que no tenía ningún control individual. Un caso típico de este nuevo hecho y esta nueva visión fue el de los tuberculosos[68]. Es cierto que la tuberculosis pertenecía a la categoría de las enfermedades y no a la de la in-

validez. Sin embargo, Léon Bourgeois proclamó en la Cámara que se trataba de una «plaga social» y fueron los tuberculosos sobre todo quienes, en la década que siguió a la Gran Guerra, pusieron en marcha las iniciativas más espectaculares para la integración de los inválidos[69].

A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, la representación y tratamiento del cuerpo inválido cambian profundamente. La repulsión y la fascinación confusas no desaparecen; lo que Erving Goffman[70] denominará estigmatización continuará desvalorizando el cuerpo discapacitado; prueba de ello es el exterminio de los deficientes intelectuales y psíquicos por parte del régimen nazi. Continuarán existiendo el miedo que inspira una posible imagen de uno mismo y la herida narcisista de los individuos en cuestión. Pero lo que cambia de manera radical es que el ámbito público se hace cargo, directa o indirectamente, de la invalidez, lo cual anuncia el concepto de discapacidad. Como consecuencia, el cuerpo inválido, a través del prisma del cuerpo víctima del accidente laboral o la guerra, es decir, de circunstancias sociales, se aleja de las márgenes de la miseria, el abandono o la explotación para ser acogido en las de la dignidad, la readaptación y la participación social.

2

Higiene corporal y cuidado de la apariencia física

GEORGES VIGARELLO

El uso higiénico del agua se mantiene como práctica laboriosa en el mundo antiguo: dominio costoso de los flujos, representaciones inquietantes del baño, son muchos los obstáculos que impiden una higiene «líquida» regular. Circuitos difíciles en un urbanismo saturado, lavados temibles de un cuerpo considerado vulnerable, el recurso a la bañera no era en absoluto corriente: otras vías aumentaron el refinamiento y la limpieza, como el cambio de la ropa interior, los enjuagues o los frotamientos. El contacto trivial con el agua no fue algo habitual en la historia de Occidente.

Todo cambia, por el contrario, con el siglo XIX: lento dominio de los flujos, nuevas imágenes del cuerpo, visión más elaborada y sensible del conjunto del tegumento. La implantación de la limpieza contemporánea supone la conversión de varias representaciones. También supone aprendizaje, difusión e instrumentación.

I. EL BAÑO COMO ALGO INUSUAL

La entrada «baño» del diccionario enciclopédico de Courtin en 1826 muestra la distancia existente entre las prácticas de ablución de principios del siglo XIX y las nuestras: el agua se consideraba como un medio complejo, extraño, penetrante[1]. Los efectos del baño, sobre todo, se diferenciaban según la temperatura y las mezclas del líquido. Se distinguían varias catego-

rías, seis en total, desde la más fría a la más caliente, que se presentaban según su eficacia médica, mientras que los temas de la limpieza o del bienestar apenas se mencionaban. El baño continuaba siendo todavía una práctica «especializada». Sus efectos dependían aún en gran parte de un principio mecánico, susceptible de provocar conmoción, relajación o fortalecimiento según las temperaturas que se utilizasen. El baño frío, por ejemplo, ralentizador de la economía, «fortalece la constitución redoblando la energía de los órganos»[2], mientras que el baño «muy caliente», que proporcionaba reacciones irritantes, permitía el «tratamiento de abscesos cutáneos crónicos y del reumatismo»[3]. Otras tantas opciones casi terapéuticas, confirmadas por los capítulos sobre el baño incluidos en tratados de higiene de principios de siglo: la inmersión parece depender del termalismo más que de la limpieza; el «peso del agua», su absorción, su capacidad de «embeberse»[4], a veces cobran mayor importancia que la simple limpieza.

Las consecuencias de esta visión tienden a limitar el baño tibio a sus efectos de conmoción: la influencia envolvente sobre los órganos y la piel. La tibieza será en principio un medio emoliente: endurece las fibras más que fortalecerlas, extenúa al cuerpo más que lavarlo. Simon de Metz se detenía por ejemplo en estos «peligros» en su «higiene de la juventud», reprochando al baño tibio que «debilite poco a poco o más bien que haga al joven impresionable»[5]. De ahí la necesidad de limitar la frecuencia de estos baños dirigidos a la limpieza: «en todo caso hay que tomarlos como mucho una vez al mes»[6]. De ahí también la preocupación de Balzac después de un trabajo al que se había consagrado durante varias semanas en *La Femme supérieure [La mujer superior],* durante el cual no se lavó ni afeitó, encerrado él solo en la casa de los Guidoboni-Visconti. La anécdota no merecería mayor atención si no fuera porque el propio Balzac comentaba su vuelta a una vida más «normal»: «Después de escribirle esta carta tomaré mi primer baño, no sin temor, pues tengo miedo de relajar las fibras que habían alcanzado el último grado, y tengo que volver a empezar para hacer *César Birotteau,* que se vuelve ridículo a fuerza de retraso»[7]. El ejemplo de Balzac es aún más relevante porque el autor de *La comedia humana* muestra una enorme sensibilidad a las abluciones: hizo que le construyeran un cuarto de baño recubierto de estuco blanco, en la extensión de su habitación, en su piso de la calle Cassini en 1828[8]. Introdujo la bañera en el espacio privado, como unos cuantos contemporáneos suyos, todavía escasos, pero no podía utilizarla de manera regular y menos aún de forma cotidiana.

El agua continuó siendo un medio mal dominado, susceptible de perjudicar al organismo. Lo perturbaba, impresionaba, lo debilitaba, incluso cuando, caliente, atacaba poco a poco a sus partes. Dos imágenes coinciden: la del cuerpo, la del líquido, para avivar esta inquietud confusa que hace del baño algo tan poco natural como poco utilizado. Un cuerpo hecho de fibras sensibles a los efectos del medio, modificables por el viento, los fluidos, el clima, un agua hecha de fuerza penetrante, insidiosa, invasora, que se creía actuaba sobre el cuerpo como agente modificador. Los higienistas recurrían a estas imágenes en sus textos de principios del siglo XIX: «En el caso de los individuos que toman un baño sólo por capricho, relaja las partes que no se deberían relajar y les hace perder su tonicidad»[9]. La humedad y la debilidad continuaban coincidiendo. Alarman, se apoderan del corazón mismo del cuerpo alterándolo: «Un número demasiado elevado de baños debilita, sobre todo si los baños son un poco calientes»[10].

También hay que tener en cuenta que, de manera más soterrada, el pudor reforzó a lo largo de gran parte del siglo XIX la resistencia más insidiosa. Se temía el «despertar del deseo sexual»[11] que provocaba el agua caliente. Se temía el aislamiento que permitía la bañera. Algunos médicos tenían sus dudas: la bañera era peligrosa porque sugería «malos pensamientos». Podía pervertir: «El baño es una práctica inmoral. Tristes revelaciones han enseñado el peligro que supone para las costumbres permanecer una hora en la bañera»[12]. Peligro para los internados sobre todo: demasiado abandono podría extraviar estos cuerpos sumergidos. La tibieza y el aislamiento avivaban un «mal» que los propios textos se resistían a nombrar: «En las bañeras aisladas cada alumno no puede tener un vigilante [...]. En soledad se tienen malos pensamientos. Se excita debido a la influencia del agua caliente. Los baños calientes sólo son buenos en el colegio para los enfermos a los que no se les deja solos ni un instante»[13]. La natación en verano, en cambio, hacía las funciones de ablución general. La imagen de los colegiales a quienes se llevaba a los locales del Sena durante junio o julio se hizo bastante habitual a mediados de siglo. Y *Le Journal des enfants* lo convirtió en un tema edificante: «Todos los jueves, cuando hace calor, el maestro nos lleva a los baños fríos»[14].

El baño en el Sena que despertaba un vigor útil se oponía así, en todos los aspectos, al baño en los espacios privados que favorecía la debilidad y el agotamiento. Una diferencia tan importante que para algunos se convirtió en señal de civilización. Explicaba incluso en parte la decadencia de los romanos, que habrían perdido su energía por el refinamiento de sus termas:

«En el periodo de desidia y voluptuosidad del Imperio Romano, el baño tibio, por la propiedad que tiene de reblandecer la fibra animal, de relajar de manera agradable los tejidos orgánicos, fue el modificador por excelencia de la economía»[15]. Dicho de otra forma, los efectos de la tibieza no sólo se notaban en los individuos y su fuerza sino también en los colectivos y su destino. ¿Acaso algunos proyectos de principios del siglo XIX no pretendían que la instalación de baños fríos en el Sena renovase por completo «la débil constitución de nuestros parisinos»?[16].

II. LAS ABLUCIONES PARCIALES

De hecho, en las viviendas de principios del siglo XIX todavía eran raros los espacios dedicados al baño, como también las menciones a esta práctica en memorias y relatos. Seguía siendo costumbre lavarse de manera esporádica. Madame Celnart dedicaba dos líneas a la manera de perfumar los «baños generales» en *Art de la toilette* en 1827, mientras que se extendía mucho más sobre el «lavado parcial»: el frotamiento de la parte de «detrás de las orejas con un trozo de batista o de tejido de lana»[17], el enjuague de la boca, el cuidado de los pies. Todas estas prácticas localizadas encarnaban desde su punto de vista la esencia de la limpieza. Aportaban «frescura», «pureza», con los consiguientes efectos sanitarios y estéticos, hasta encarnar algunas veces, incluso, «el alma de la belleza»[18].

Hallamos referencias idénticas en el caso de George Sand con ocasión de su visita, bajo la Restauración, a su antigua maestra de escuela. Sand aseguraba estar impresionada por la pulcritud de esta religiosa de avanzada edad, retirada en su convento de provincias. Contempla el rostro de la anciana, nota la frescura de sus ropas, recuerda perfumes olvidados. No cabe duda de que la limpieza a la que alude Sand no incluía el baño, cuando describió esta visita inesperada a los personajes de su infancia: «Me sorprendió agradablemente encontrarla de una pulcritud exquisita y perfumada con el aroma a jazmín que subía desde el patio hasta la ventana. La pobre hermana también estaba limpia: vestía su hábito de sarga violeta nuevo; los pequeños objetos de aseo bien colocados en una mesa daban prueba de cómo se cuidaba»[19]. Encontramos referencias semejantes en el *Vocabulaire des enfants* de 1839, donde Daumier representa a un personaje que se lava las manos en una palangana de un «cuarto de aseo», mientras que en el umbral un criado se encoge de

hombros. El hombre, que viste un delantal, con un plumero al lado, se burla de este lavado, por otra parte limitado, signo evidente para él de refinamiento y limpieza excesivos.

El médico de principios de siglo confirma la importancia casi exclusiva de estos lavados parciales cuando insiste en su frecuencia y propósito: «Estas abluciones que se aplican cada día en ciertas partes del cuerpo sólo se realizan una vez, por la mañana al levantarse; no obstante, algunas, sobre todo en el caso de la mujer, se repiten varias veces al día. [...] Nos contentaremos con señalar que todo aquello que sobrepase los límites de una higiene sana y necesaria lleva poco a poco a resultados nefastos»[20]. Se consideraba que el cuerpo estaba hecho de zonas oscuras, espacios ocultos, sometidos a transpiración, a olores, lugares más amenazados que otros por la suciedad. Éstos eran los lugares que precisaban de manera prioritaria de lavados parciales. Se trataba de los lugares a los cuales estaban reservados los cuartos de aseo de la burguesía de principios del siglo XIX con sus palanganas y bidés: signos de progreso, sin duda alguna, en comparación con otras épocas en las que el cambio de muda se consideraba lo único importante para la higiene corporal.

III. EL AGUZAMIENTO DE LO SENSIBLE

Sin embargo, no se puede ignorar que se produjo un aumento de las exigencias sanitarias hacia mediados del siglo XIX. Por ejemplo, el peso de las referencias eruditas después de 1830: el papel depurador que se otorgaba al agua templada, el papel respiratorio que se daba a los cambios de piel. Poco a poco se transformó una imagen: la tibieza influiría menos en el ablandamiento de las fibras que en la «respiración» de los tegumentos, la fuerza del cuerpo tendría que ver no tanto con la dureza de sus tejidos como con la calidad de su energía. De ahí la importancia de la respiración, enfatizada por una nueva convicción: la cantidad de oxígeno absorbido sería la clave de la resistencia y la firmeza.

La piel «respira»: la visión que se tenía sobre ella se transforma. Lo muestran numerosas experiencias: las de Edwards, entre otras, acerca de ranas medio estranguladas y envueltas en una bolsa hermética. ¿Acaso la bolsa que contiene su cuerpo y que sólo deja salir la cabeza no contiene anhídrido carbónico al cabo de algunas horas de supervivencia? Edwards en 1824, y algunos higienistas más tarde, no dudaron en extrapolar esta cuestión del ba-

tracio al ser humano[21]. Magendie, en 1816, también llegó a conclusiones categóricas sobre la respiración del tegumento: «La piel exhala una sustancia aceitosa y ácido carbónico»[22]. Siguieron multitud de experiencias sobre sofocación de animales cuya piel se «obturaba» previamente mediante revestimientos artificiales. A continuación se dieron muchos preceptos sobre el papel respiratorio de la envoltura y la necesidad de su cuidado.

No es que este papel se demostrara de manera definitiva o incluso se midiera de forma clara el intercambio. Todavía no había llegado el momento de las matizaciones. Se trataba más bien del desarrollo de la visión energética de un organismo tan «fuerte» que podía aprovechar el oxígeno y transformarlo. Conviene insistir en esta amplia modificación de las representaciones del cuerpo: la salud supone una buena energía de combustión. Visión novedosa, a la cual el «equivalente mecánico del calor»[23] descubierto por Carnot en 1824 otorga una apariencia de legitimidad: el principio aplicado a las máquinas de combustión podría aplicarse también a las «máquinas» orgánicas. El calor que se aprovechaba en un caso también podía aprovecharse en el otro. En este sentido la piel sólo sería un instrumento complementario de eficacia: lubrificada por el baño consolidaría más que nunca los recursos de la salud. Una ablución general sería más eficaz si se aplicaba a toda la superficie tegumentaria. En definitiva, actuaría de manera más profunda en los recursos del cuerpo: «No cabe duda de que esta función [de la piel] desempeña un papel importante en el organismo»[24], insistía Becquerel en el capítulo dedicado al baño en su *Traité élémentaire d'hygiène [Tratado elemental de higiene]* en 1851.

Además de estas convicciones teóricas, una nueva sensibilidad, sobre todo una percepción más viva de la piel y una atención inédita e insistente, promueven la práctica del agua en el segundo tercio del siglo XIX. El propio Balzac se ocupa de las virtudes de un agua beneficiosa a pesar de sus reticencias, ya aludidas, por el riesgo que implicaba la tibieza. Por ejemplo, la belleza de la condesa de Restaud se transforma cuando Rastignac la sorprende tras el baño: «se había hecho por decirlo así más suave, parecía más voluptuosa», cuando su piel «emana perfume» dentro de su «peinador de cachemir blanco»[25]. Del mismo modo la baronesa de Nucingen estaba por completo «fresca y descansada»[26], cuando se echa en su canapé tras el baño materializado por la espera de Rastignac en el cuarto de al lado. Cuando Aquilina consigue que el cajero Chastenier, dispuesto a arruinarse por ella, le construya en su piso un cuarto de baño, sólo para que «esté mejor»[27]. El agua fue objeto de comentarios nuevos con el siglo: sus ventajas tenían que ver con el

confort y la utilidad; sus efectos serían sencillamente más eficaces y a toda prueba.

Conviene recordar que todavía se trataba de un baño reservado a los privilegiados y que empieza a describirse a partir de la década de 1830. Se detalla y valora: mejor sugerido en lo que respecta a su regularidad, mejor precisado en lo referente a sus espacios, su profusión se eleva a necesidad. Eugène Sue, por ejemplo, en 1844, se recrea en los fastos de Adrienne de Cardoville, ayudada por tres bañistas antes de sumergirse en una bañera hecha de plata labrada donde se entremezclaba «coral y conchas azuladas»[28]. El conde de Apponyi admiraba el ingenioso mecanismo del duque de Devonshire que conseguía disponer siempre de agua pura: «Una gran pila de mármol blanco: escalones de esa misma piedra descienden hasta el fondo, un agua transparente y clara como el cristal sube o baja a voluntad, siempre está caliente, pues día y noche el fuego que la calienta se mantiene vivo para poder bañarse a cualquier hora»[29]. Un agua de lujo desde luego: las grandes mansiones contaron a partir de 1830-1840 de cuartos de baño, lo cual no había sido así hasta ese momento[30].

Sin embargo, la verdadera originalidad de este segundo tercio del siglo radica en la nueva forma de concebir el agua: en especial su previsión para la mayoría. Victor Considérant ofrece una visión utópica en 1834: un proyecto de falansterio en el cual una caldera central produciría calor para dar servicio a las cocinas, los invernaderos y los baños[31]. El lavado del cuerpo podría y debería llevarse a cabo de forma cotidiana, gracias a un replanteamiento total de la instalación de las cañerías del agua. Proyecto aún más importante porque entraba dentro de lo posible: una vasta red de tuberías que saldrían del centro hacia la periferia distribuyendo el líquido a todo el mundo; un flujo de entrada y salida que atravesaría las habitaciones. Los planes de Victor Considérant no llegaron a concretarse. La nueva visión en cambio ya estaba en marcha.

IV. LOS ITINERARIOS DEL AGUA

También hay que señalar que la ciudad se transforma en el siglo XIX a través de la conversión de sus flujos[32]. París constituye un ejemplo relevante con la llegada de los canales, su difusión organizada, su reflujo a través del alcantarillado lentamente desarrollado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Una primera fase en el caso de París fue la construcción del canal del Ourcq, acabado en 1837, cuyo efecto es visible en el aumento significativo de casas de baños. Todavía no llegaba el agua a todas las plantas de los edificios, pero el suministro del barrio mejoró. Se pasa de 16 casas de baños en 1816 a 101 en 1839[33]. A ello se añade el desplazamiento de su ubicación, que resulta muy revelador: ya no se limitan a las orillas del Sena, como a principios de siglo. Se dispersan con la mejora del suministro del agua; las zonas más ricas fueron las más beneficiadas: 83 casas de baños de las 101 de París en 1839 se ubicaban en barrios de la margen derecha, los más adinerados y elegantes[34].

Por lo tanto, el espacio dedicado a la higiene burguesa a mediados de siglo era reconocible: cuarto de aseo para las abluciones localizadas, casas de baños públicas para el baño, con, en el caso de los más privilegiados, el baño servido a domicilio por parte de las nuevas empresas que se crearon. Como las que describe Paul de Kock, por ejemplo, en *La Grande Ville,* con bañeras que se instalaban durante algunas horas en un salón, sobre alfombras manchadas por «los zapatos tachonados de los mozos»[35]. Pero siempre se trataba de agua transportada de forma manual.

Una segunda fase, de distribución individualizada, fue una iniciativa original porque superó muchos problemas mecánicos y sobre todo porque obligó, más que nunca, a pensar en los procedimientos de evacuación: los canales de entrada debían corresponderse con canales de salida. Por ejemplo, era imposible mantener las antiguas cloacas y sus estancamientos; resultaba imposible mantener la red incompleta del París de Balzac, «que descansa en emanaciones pútridas de patios, calles y cloacas»[36]. Sólo el París haussmaniano emprende esas modificaciones, después de que en 1852 se impongan las canalizaciones de entrada y salida en las nuevas viviendas de los grandes barrios y cuando se desarrolla el aumento de caudal: acueductos que conducían después de 1860 los manantiales de Dhuis y Vanne en la parte alta del Sena, con depósitos en Montmartre y Ménilmontant, lo suficientemente elevados para que fuera posible que el agua subiera a los pisos altos por simple inercia[37]. A partir de 1870, las cantidades distribuidas no tienen nada que ver con las de 1840: 114 litros por cabeza y día en 1873, después de que se completase la red de Belgrand, frente a los 7,5 litros de 1840[38].

Conviene insistir en la necesidad imperiosa de tener en cuenta las entradas y salidas. La distribución implicaba evacuación. Pero también implicaba un verdadero esfuerzo por parte del imaginario, un replanteamiento de

Nueva percepción del cuerpo inválido



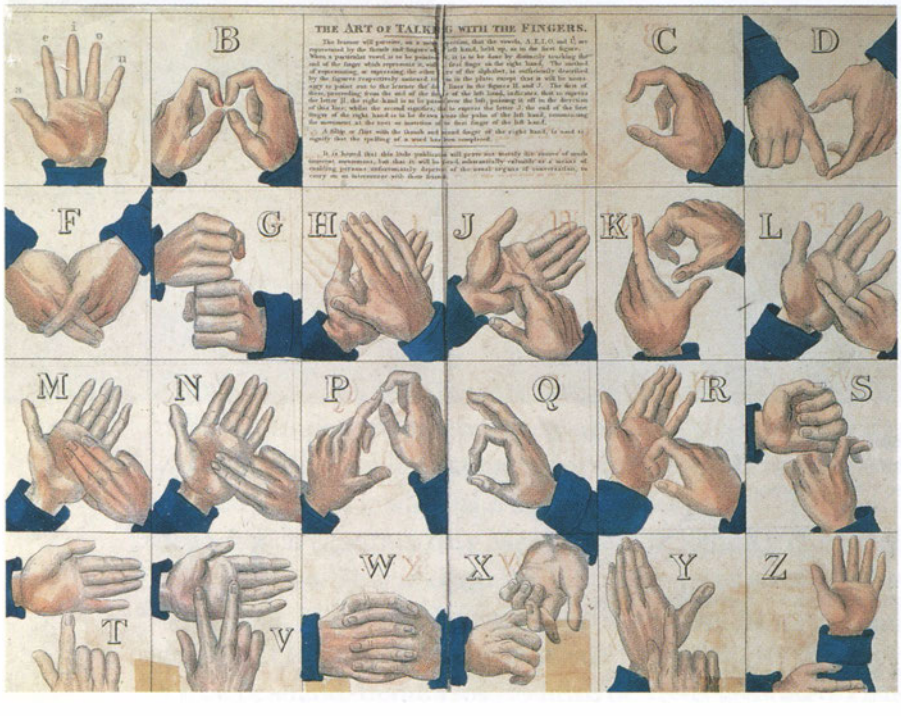
1. Pieter Brueghel el Viejo, *La parábola de los ciegos*, 1568, Nápoles, Museo de Capodimonte.

Detrás de la descripción de la desgracia, e incluso acaso de la denuncia de la ceguera como castigo, Brueghel construye con estos seis ciegos una parábola sobre el conjunto de la condición miserable de la humanidad, irremediablemente destinada a la caída mortal. La enfermedad alcanza la dignidad de representarnos a todos.



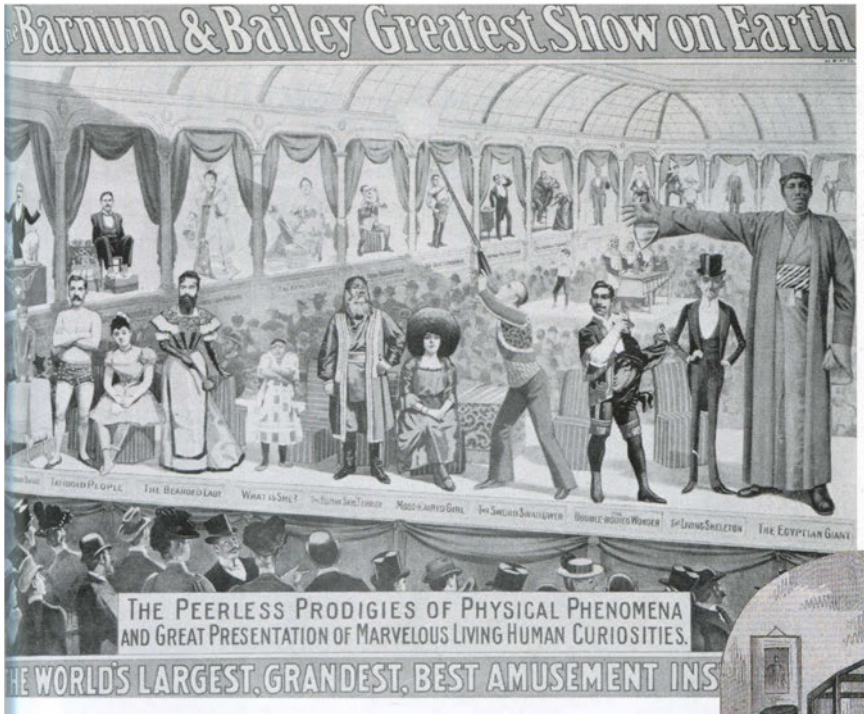
2. *El abad de la Espada y el Lenguaje de los signos,* **hacia 1860.**

Fue el primero, antes de Valentin Haüy (con jóvenes ciegos), Jean-Marc Tirad (con retrasados) y Philippe Pinel (con dementes), en ocuparse de la educación de los enfermos, tal y como la *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* (Diderot, 1749) había ya promovido. Gracias a un lenguaje específico que el abad de la Espada elabora, los jóvenes sordos pobres pueden ser instruidos colectivamente. Figura sin duda convertida en demasiado mítica, el «abad» supo ganarse el favor de príncipes y del mismo Luis XVI, asegurando para su obra los mejores apoyos.



3. Escuela inglesa, *El arte de hablar con los dedos,* **París, Instituto Nacional de Jóvenes Sordos.**

Un alfabeto nunca ha construido una lengua. La dactilología es muy antigua y se remonta a la Edad Media (san Buenaventura). Pero hubo que esperar al abad de la Espada para tener la intuición y el primer esbozo del lenguaje gestual, con su doble articulación de palabras y frases. Un sistema de signos lingüístico, como el braille, permite la escritura y la trascripción de un sistema a otro, pero el lenguaje gestual pertenece a otro plano, al igual que cualquier lenguaje natural.



4. Cartel publicitario para el circo Barnum, hacia 1895, Washington, Library of Congress. El circo *Barnum and Bailey and Pingling Brothers Associated* fue creado por Phineas Taylor Barnum (1810-1891).

La práctica popular se convirtió en industria, industria del espectáculo e industria de producción de monstruos. Es cierto que, pese a la gira del circo Barnum en Europa a principios del siglo XX, éste no fue demasiado copiado en Francia.



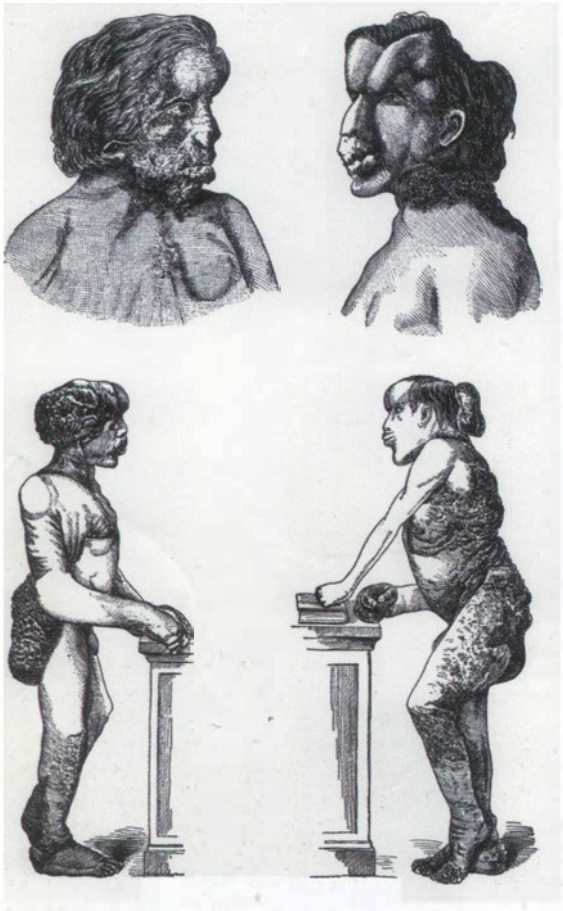
5. Salvadore Tresca, *Medio cretino de Valais*, siglo XIX, París, Museo de Historia de la Medicina.

El cretinismo parece haberse dado en todos los continentes y en todas las épocas. Una primera encuesta oficial sobre el bocio fue realizada en Valais por Rambuteau, prefecto del primer Imperio. Como en el caso de otras patologías, se han formulado multitud de hipótesis sobre sus causas. En 1820, el doctor Coindet demuestra que el yodo es un principio muy activo contra el bocio.



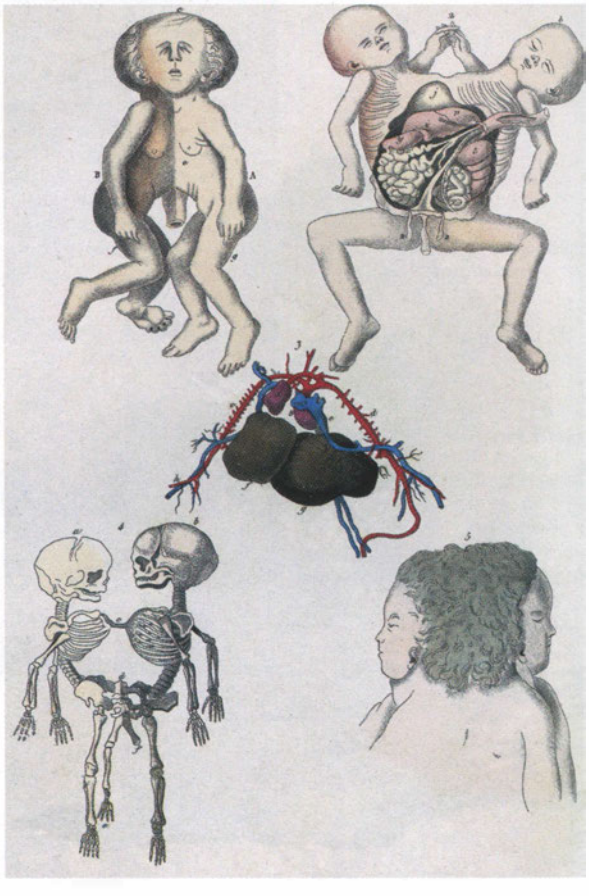
6. Arriba, Escuela inglesa, *Miss Julia Pastrana,* 1862, Londres, Westminter Archive Center.

La mujer barbuda forma parte de esas numerosas anomalías que llamamos monstruosas y que, a lo largo del siglo XIX, eran objeto de exposición en las ferias. Además de dar dinero, estas personas deformadas o con características extrañas o raras servían de exutorio de la atracción y la repulsión sentida simultáneamente ante la anormalidad, e incluso de la abyección, proyectada sobre las deficiencias muy grandes.



7. Escuela americana, *John Merrick, el hombre-elefante*, en *Anomalías y curiosidades de la medicina*, siglo XX, Ann Ronan Picture Library.

John Merrick, el más célebre entre los hombres-elefante, de epidermis rígida, deformada y dura, cuya vida relató el doctor Treues, pasó muchos años apacibles en el hospital Carr de Londres. Conoció al principio una existencia miserable y explotada. El renombre que le dio Treues le hizo ser visitado por toda la alta sociedad londinense, y manifestó una enorme inteligencia y la mayor sensibilidad.



8. Gaspard Joseph Martin-Saint-Ange, *Lámina anatómica sobre cuerpos, esqueletos, corazones y cabezas de siameses*, hacia 1830-1849.

Fueron sin duda los Geoffroy Saint-Hilaire, padre e hijo, quienes dieron la mejor definición de la monstruosidad, reservando dicha noción a la duplicación o a la reducción de la unidad. Cuando hay multiplicidad allí donde no debería haber más que un elemento (dos cabezas para un solo cuerpo), o cuando, a la inversa, hay un único elemento donde debería haber varios (una sola pelvis para dos cuerpos), podemos hablar de monstruosidad. En los demás casos, no se debería hablar más que de anomalías. Pero el lenguaje común, apoyado sobre representaciones sociales fantasiosas, no tiene en cuenta las distinciones operatorias de los ensayos científicos.

Higiene corporal y cuidado de la apariencia física



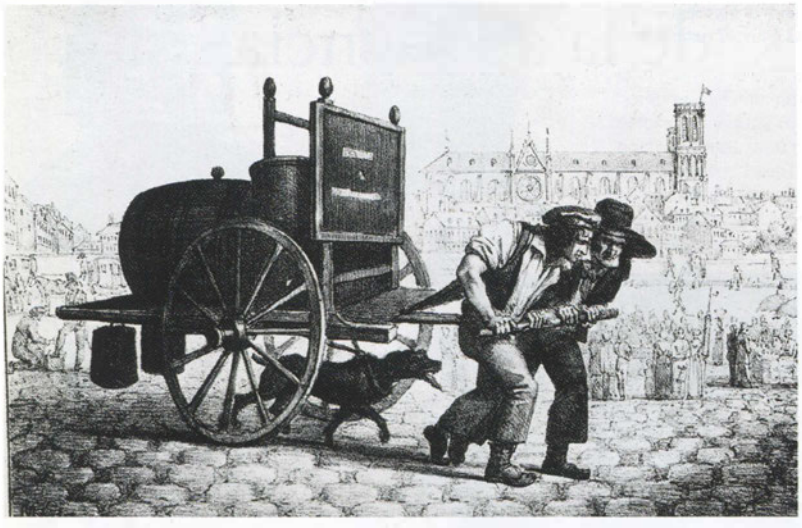
1. *El aseo,* siglo XX, París, Biblioteca Nacional de Francia.

El aseo burgués alrededor de 1840: espacio poco diferenciado, palangana, espejo alto, perfume, esponja, lavado «parcial».



2. Publicidad en *Femina,* 1906.

El cuarto de baño burgués al principio del siglo XX: espacio netamente diferenciado, calentador de agua, bañera y ducha, bidé, lavabo, baldosas, lavado por inmersión.



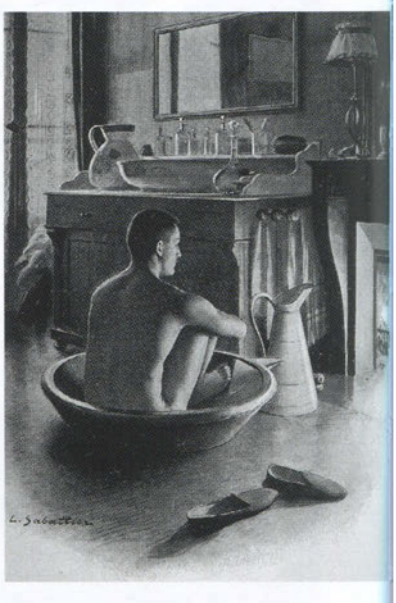
3. Jean Henri Marlet, *Los baños a domicilio,* 1921-1923.

Práctica intermedia entre el cuarto de baño privado y el baño público, el «baño a domicilio» transporta, a partir de 1820, agua caliente y bañera, revelando las limitaciones de las redes de agua tanto como la emergencia de una nueva sensibilidad.



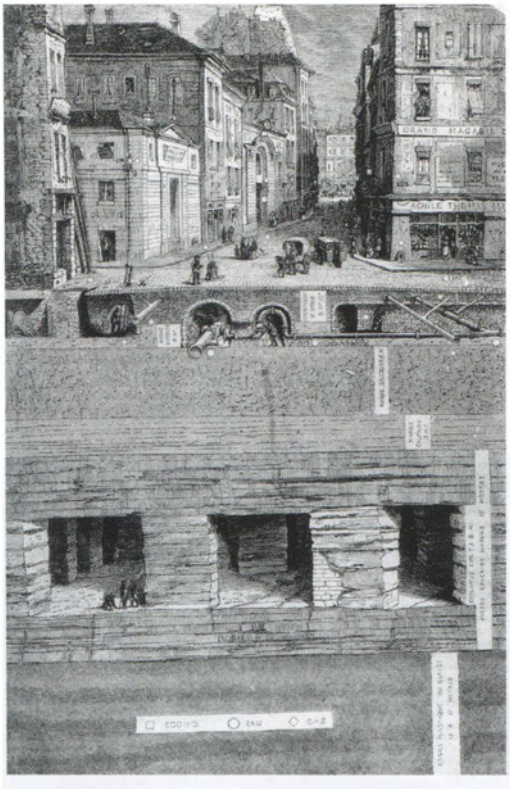
4. *El baño de barro,* grabado, 1890, según un dibujo de Fritz Gehrke.

La bañera del baño público en Alemania a finales del siglo XIX. El gesto del bañista es casi hidroterapéutico.



5. L. Sabatier, *La palangana,* 1909.

La presencia de la palangana en el apartamento burgués a principios del siglo XX demuestra la perdurabilidad de la rareza de los cuartos de baño, la duradera falta de concreción de lugares con agua, tanto como la exigencia creciente de una ablución íntima y «completa».

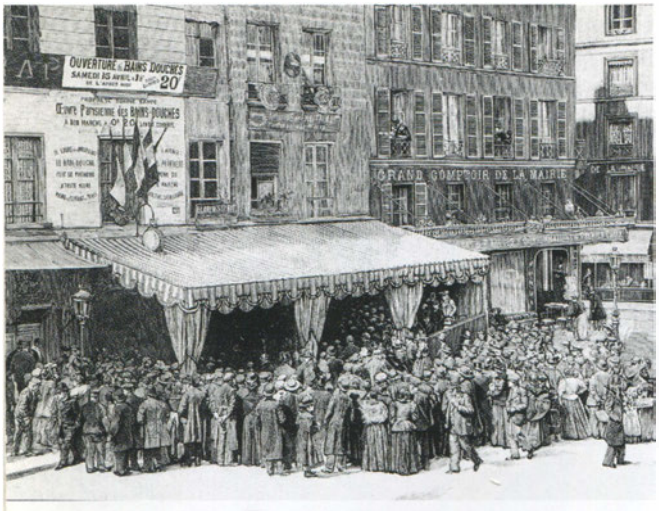


6. Corte del suelo bajo una calle de París, grabado según un dibujo de E. Renard, 1852.



7. Fred Sheperd, *Las alcantarillas de Fleet Street,* 1845, Londres, Guildhall Library.

A partir de la mitad del siglo XIX se construye en las ciudades un ingenio hidráulico: el subsuelo de la ciudad queda «capilarizado» por la conducción del agua pura y el vertimiento de las aguas usadas.



8. Establecimiento de baño-ducha barato, abierto en París en 1899. El baño-ducha barato, a finales del siglo XIX: higiene popular concebida a partir del mero establecimiento público.

9. *La piscina del gimnasio de los Campos-Elíseos,* 1850, París, Museo Carnavalet.



10. *Los baños en el hotel Lambert de París,* siglo XIX, París, Biblioteca de Artes Decorativas.

A mitad del siglo XX, la piscina estructura sus espacios entre lo modesto y lo lujoso: durante mucho tiempo fue concebida como unión de higiene, ejercicio e hidroterapia.



las representaciones. De ahí proceden las nuevas imágenes y metáforas de la ciudad como «animal» que se alimenta y genera desechos, con ramificaciones invisibles que fuerzan capilarizaciones y comunicaciones: «las galerías subterráneas, órganos de la gran ciudad, funcionarían como el cuerpo humano, sin salir a la luz; el agua pura y fresca, la luz y el calor circularían como fluidos diversos cuyo movimiento y mantenimiento están al servicio de la vida»[39]. La ciudad ya no puede imaginarse como antes: el espacio se encuentra ahora drenado, repleto de una red subterránea en la que los flujos se aceleran y multiplican[40]. Una vida invisible, hecha de dinámicas mecanizadas y laberintos ocultos.

Esta marea líquida, que disemina sus entradas, contribuye también a que se instalen los cuartos de baño en las viviendas de los privilegiados. Los censos de Daly, en torno a 1860[41], ofrecen algunos ejemplos interesantes: las grandes mansiones de la calle de Roule o de Saint-Germain, en el caso de París, comenzaron a disponer de un cuarto de baño en la primera planta, mientras que esos cuartos, cuando existían, se situaban a la altura de la calle. Pero es sobre todo después de 1880 cuando las casas de alquiler, con sus pisos idénticos y superpuestos, van dotándose poco a poco de cuartos de baño. Este dispositivo se convirtió a principios del siglo XX en signo evidente de «confort moderno». Todos los edificios notables censados por Bonnier entre 1905 y 1914 ya lo habían adoptado[42]. Y los establecimientos Porcher decían, en 1907, haber vendido 82.000 baños calientes aquel año[43]. De este modo, podríamos disponer, como sugiere Giedon, de una película «para dar cuenta del progreso del agua a través del organismo de la ciudad, su acceso a las plantas altas, su distribución en la cocina y, por último, en el cuarto de baño»[44].

El dispositivo es aún más importante porque no sólo posee densidad espacial, sino también psicológica. En primer lugar, como conquista espacial, este cuarto de baño aparece en algunos edificios de pisos en 1880. «Amplía» el piso para situarse, después de ensayar distintos emplazamientos, en la prolongación del dormitorio. Una nueva comodidad, un nuevo confort. También es una conquista psicológica, pues la intimidad del lugar se impone con una insistencia nunca vista hasta entonces: debe hacerse todo lo posible para evitar la presencia de terceros. Se enuncia una prohibición sin ambigüedades y con rigor: cuando la mujer entra en él, sobre todo, este lugar se convierte en «un santuario en el cual nadie, ni siquiera el marido, sobre todo el marido amado, puede entrar»[45]. Se trata de un espacio rigurosamente privado en el que cada cual entra solo. Se evitan los contactos indiscretos:

algunos cajones se ponen fuera del alcance de los criados. Se rechazan las miradas: «Allí no se entra en compañía»[46]. Aparece un nuevo tiempo «para sí». La historia de la limpieza conduce en este sentido a la construcción del individuo. La profusión de agua se pone al servicio de la «intimidad» y del «retiro».

V. EL AGUA «POPULAR»

Sin embargo, el agua de los privilegiados no les pertenecía a ellos solos. Una dinámica paulatina de equiparación la convirtió en algo más compartido en el siglo XIX. Una voluntad creciente de educación popular también hizo de ella un instrumento pedagógico: la limpieza sería algo edificante, además de protector. A partir de la década de 1830 proliferaron los manuales y consejos que se daban a la población: «Se trata de enseñar a las madres y mujeres jóvenes el uso higiénico del agua»[47]. Se multiplicaron los proyectos y planes con el fin también de llegar al espacio público. Una larga correspondencia entre el doctor Demeaux y el Ministerio de Educación Pública y Cultos diseñó, por ejemplo, nuevos dispositivos tras la Revolución de 1848: «Hasta hoy las instituciones dedicadas a la enseñanza pública no han poseído cuartos de baño dirigidos a lo que se designa en general con el término baño sanitario o más bien baño higiénico»[48]. Demeaux propuso la creación de cuartos de ducha en cada institución: calculó los espacios, gastos y cantidades de agua necesarios. A decir verdad sólo algunas instituciones, como el liceo Lakanal en Sceaux, se beneficiaron de ello. El proyecto fracasó.

El tema de los baños públicos, en cambio, inspirado en la experiencia inglesa, se concretó de otro modo. En Liverpool se fundó una primera casa de baños públicos a precios reducidos en 1842. Una ley inglesa, adoptada en 1847, permitió a las parroquias pedir dinero para crear baños públicos. Una ley francesa, adoptada en 1851, concedió un «crédito extraordinario de 600.000 francos para fomentar, en las comunidades que lo solicitaran, la creación de establecimientos modelos para baños y lavaderos públicos gratuitos o a precios reducidos»[49]. El emperador anunció a bombo y platillo en 1852 que participaba de manera personal en aquellas iniciativas aportando fondos de «su tesoro»[50] para hacer frente a los gastos necesarios para la creación de tres establecimientos en los barrios pobres de París.

Desde luego se trató de una conquista lenta, pues el agua «popular» continuó siendo para muchos un agua rara, incluido todo el siglo XIX[51]. Los ha-

bitantes de la meseta, en Montfermeil, en 1860 debían atravesar el pueblo para sacar agua de los estanques que bordeaban el bosque[52]. Los pisos alquilados de París visitados por Du Mesnil o Martin Nadaud en 1883 fueron objeto de una mordacidad constante: «escasez de pilas o de excusados», presencia «de materiales fecales en los bordes de las ventanas y en los descansillos»[53]. Las viviendas de Saint-Nazaire también fueron objeto de una observación igual de seria en 1908: «Esta desgraciada ciudad está tan mal aprovisionada de agua desde hace tanto tiempo que puede decirse que sólo una parte de la población se atreve a utilizarla»[54]. En el mundo del otro lado del Atlántico, el testimonio de Nell Kimball contrapone las rápidas rociadas, «que se secaban con los faldones de la camisa»[55], de los campesinos de Misuri a principios del siglo XX a los baños «confortables» de los burgueses e incluso de algunas prostitutas de Saint-Louis.

Los higienistas señalaron un aumento lento pero significativo en su censo paciente de establecimientos con respecto a su coste, servicios y uso: 500 bañeras públicas en París en 1816, más de 5.000 a mediados de siglo[56]. Cifras sin duda más importantes a principios del siglo XX con los 500 baños tomados a la hora sólo en el establecimiento de la calle de la Condamine, que Will Darvillé[57] presentaba como modelo, o las 37.000 duchas tomadas al año por el 144º de Infantería[58], o los 20.000 baños «higiénicos» tomados al año por los alumnos de las escuelas primarias en la piscina del Château-Landon[59]. Aunque no cabe duda de que se trata de un recuento minucioso, revela una característica muy propia de la higiene de principios del siglo XX: el baño popular continuaba siendo algo inimaginable fuera de las instalaciones colectivas, como eran las «grandes piscinas que exigían un material más sencillo»[60]. Lo que confirma todavía el libro escolar de higiene de la década de 1920, que ilustra la entrada dedicada al baño mediante grabados de baños con ducha y no de bañeras privadas[61].

VI. LA LIMPIEZA «INVISIBLE»

Fue preciso que se descubrieran los microbios para que volviese a cambiar, en el inicio del siglo, tanto la importancia dada a la limpieza como la otorgada a la imagen del cuerpo: envoltura asediada por algún agresor imperceptible, transformación del agente infeccioso en amenaza convertida en colectiva. El énfasis cambia con los peligros de contaminación: «No puede

preverse hasta dónde llegará en materia de higiene la aplicación de la teoría de los gérmenes»[62]. El baño y las abluciones combaten, por primera vez, enemigos invisibles: la «piel satinada de los elegantes»[63] podía esconder peligros temibles, multitud de colonias de microbios sobre todo podrían instalarse en el conjunto del tegumento. Un higienismo más alarmista[64] trasladaba sus especulaciones a estas presencias por completo ocultas: David califica de «innumerables los microbios que habitan en la boca del hombre sano»[65], Remlinger calcula en mil millones el número de microbios que un soldado deja en el baño[66]. La limpieza afina su propósito, pues está destinada a convertirse en «la base de la higiene, ya que consiste en alejar de nosotros toda mancha y por consiguiente cualquier microbio»[67].

Esta limpieza desvió por completo la mirada: borraba lo que no se veía ni se sentía. La suciedad, el olor de la piel, el malestar físico ya no eran los únicos que imponían la necesidad de lavarse. El agua más transparente podía contener multitud de bacterias y la piel más blanca también. La percepción ya no bastaba para permitir descubrir la «suciedad». Las señales se disolvían y las exigencias aumentaban. El higienista propuso por primera vez una perfección hasta entonces rechazada. La sospecha se extendía.

Por otra parte, también se identificaron los objetos de la limpieza, con lo cual se transformaron poco a poco los emplazamientos, espacios y movimientos: marcas mejor señaladas y lavados más solicitados. El consejo de higiene y salubridad del departamento del Sena decidió en 1904 que «el suelo de los cuartos de baño (en los establecimientos públicos) fuera impermeabilizado, que los muros y los techos fueran lisos y se recubrieran de materiales cerámicos o cimentados. Los asientos y el mobiliario serán recubiertos con una pintura o un revestimiento que permita lavarlos con facilidad»[68]. Los materiales lavables, cañerías, aparatos distribuidores pasaron a constituir nuevos recursos técnicos para los constructores a partir de 1880. Es lo que los arquitectos calificaron de «fontanería»[69]; o lo que algunos técnicos, más originales, calificaron de «ingeniería sanitaria»[70]. La decoración se transforma con sustancias más impermeables, más lisas: en Inglaterra primero, y en Francia también, donde Jacob llegó a vidriar y esmaltar los barros de Pouilly-sur-Saône en 1886, antes de que una decena de fabricantes distribuyeran el producto en 1890[71]. El gres y la cerámica sustituyeron poco a poco al hierro y la madera en los muebles y receptáculos que estaban en contacto con el agua. Reglamentos y controles garantizaban la conformidad y revelaban también cómo la prevención amplió con el siglo el ámbito de la higiene pública[72].

Estas referencias pueden conservar aún, a principios del siglo XX, un ostracismo muy especial, hasta llegar a la afirmación de algunos higienistas poco sensibles a la desigualdad: «Hay 50 veces más microbios en la vivienda del pobre que en la cloaca más infecta»[73]. Conviene recordar también que el pasteurismo no se generalizó por completo, incluso entre los más «eruditos», como lo demuestran los debates en el seno de la sección de higiene y medicina pública de la Asociación Francesa para el Progreso de las Ciencias, en las décadas 1880-1900[74], donde muchos interlocutores se resistían a los descubrimientos recientes de la microbiología. En cualquier caso, el cuerpo y la limpieza se enmarcaron en nuevas representaciones a fines del siglo XIX, así como en nuevas prácticas: el baño íntimo de los inmuebles ricos se correspondía con la ducha más operativa de los baños populares donde predominaba un «funcionamiento rápido y económico»[75].

Las nuevas prácticas del baño y el agua a fines de siglo suponen una transformación total del imaginario de las ciudades y del imaginario del cuerpo. También una profunda redistribución del espacio: una nueva forma de hacer que el cuerpo pase a través de los flujos que lo mantienen, lo «reconfortan», ya sea en la intimidad de las viviendas de la élite, bien sea en el carácter funcional de los establecimientos para todo el mundo.

3

El cuerpo cultivado: gimnastas y deportistas en el siglo XIX

GEORGES VIGARELLO Y RICHARD HOLT

Las fiestas revolucionarias establecieron ejercicios y premios en gran medida independientes de las fiestas oficiales habituales. Registraban rendimientos y progresos. Oficializaron los resultados, llegando a dar lugar a un «Registro de velocidades» en el *Anuario de la República francesa* del año IX[1], que registraba el cronometraje de «carreras a pie». Registro que resulta aún más revelador por cuanto se presenta unido a un comentario político: «Quizás debamos atribuir esta velocidad mucho mayor a ese espíritu de emulación que bastaría inculcar a los franceses para que se lancen de inmediato a alcanzar la perfección»[2]. Por primera vez, el rendimiento del cuerpo figuraba en tablas comparativas. Por primera vez, podía generarse un programa a partir de esos resultados, y fijar las «marcas» a alcanzar o superar.

Esas competiciones no tuvieron futuro. Aunque eclipsaron los juegos tradicionales, no dieron lugar a un programa. Rayaban el ámbito de la fiesta más que el del entrenamiento. El deporte, con sus competiciones sucesivas, jerárquicas, organizadas, con sus instituciones centralizadas, sus afiliados, no podía surgir de ellas. Sin embargo, intervinieron muchos cambios producidos a partir de estos años y los siguientes, imponiendo poco a poco nuevas reglas a las prácticas del cuerpo: regulación de acciones violentas, técnicas de gimnasia, cálculos de espacios y tiempo. La exigencia de medición, por ejemplo, dejó una huella evidente. En definitiva, también debían imponerse un nuevo universo del ademán y el rendimiento, una nueva influencia surgida del trabajo; ambos susceptibles de proporcionar al deporte,

que surgiría en las décadas siguientes, normas corporales ya ampliamente revisadas. El ejercicio se convirtió en un trabajo corporal de una nueva clase: una actividad reglamentada de manera precisa, cuyos movimientos adquirirían carácter geométrico y los resultados se calculaban. El cuerpo cultivado por el ejercicio de principios de siglo no era el del deporte. Sin embargo, ya se perfilaba en parte.

I. ¿TRADICIONES RENOVADAS?

Desde luego no se trataba de que desapareciesen los juegos tradicionales, nada de eso. Las apuestas, las fiestas, el frontón, los bolos o el chito continuaron siendo durante mucho tiempo protagonistas de las prácticas físicas del siglo XIX. Las referencias más antiguas, a la destreza, la fuerza o la brutalidad, siguieron formando parte todavía de las cualidades atribuidas al movimiento corporal. En principio, los cambios fueron al parecer limitados: nuevos umbrales de violencia, mayor atención a las técnicas de los movimientos, nuevas utilidades de la ciudad, nueva distribución de los espacios y el tiempo. El ejercicio no se revolucionó de golpe. En cambio, el horizonte del movimiento, el de sus formas y su intensidad, se reconfiguró poco a poco. Reglas y exigencias cambiaron. Aquello que antes era posible dejó de serlo.

Resistencias

La solicitud presentada por Paul-Louis Courier a la Cámara de los Diputados en 1820 refleja la resistencia de los juegos físicos tradicionales en el campo francés de principios del siglo XIX. El hombre de la Revolución y el Imperio se quejaba de un decreto del prefecto, un «firmán» decía, que prohibía «bailar en lo sucesivo y jugar al chito o a los bolos»[3] en la plaza d'Azai, su pueblo de Touraine. Paul-Louis Courier rechazó la decisión, convencido de que «nuestros padres [eran] más devotos que ustedes»[4], convencido de que «la afluencia y la alegría» estaban amenazadas, abandonando sin embargo la plaza del pueblo «apropiada para todo tipo de juegos y ejercicios»[5], amputando con su ausencia las reuniones, los placeres, los mercados. Desde luego, las intenciones del prefecto eran muy distintas, pues recogía las críticas vertidas al «desorden y laxitud moral de las fiestas» y sospechaba que muchas de ellas «favorecían la superstición y el desenfreno pagano» y llevaban a «la gente a perder el tiempo, a beber y bailar en lugar de traba-

jar»[6]. El prefecto reivindicaba el orden para cambiar las fiestas y los juegos físicos, mientras Courier defendía la tradición.

Lo cual no impidió en absoluto que a lo largo del siglo se mantuviesen juegos muy tradicionales como el frontón, el chito, los bolos o el mallo, vinculados a las apuestas y la sociabilidad local: Agricol Perdiguier describió durante la década de 1830 a los jugadores de mallo que se entrecruzaban en el campo de Montpellier, «armados con su pequeño mazo de madera dura y su largo mango flexible»[7]. Del mismo modo, Pierre Charrié recuerda el juego de pelota que se practicaba en Villeneuve-de-Berg o Saint-Andéol-de-Berg en el bajo Vivarais hasta principios del siglo XX[8]. Y tantos juegos que sobrevivieron en provincias, costumbres conservadas en comunidades más tradicionales porque permanecieron aisladas.

Por el contrario, conviene retomar la prohibición del prefecto de Tours acerca de los juegos de la plaza d'Azai: el texto se impuso al final inexorablemente en lo que se refería a la violencia. No es que desaparecieran de golpe los juegos violentos. Souvestre todavía fue testigo en 1836 de las *soules* bretonas, que evocaban su culto a la fuerza, sus accidentes, sus derramamientos de sangre: «Cualquiera que crea tener el brazo lo bastante firme y la carne lo bastante agarrada al cuerpo se lanza a la pelea»[9]. Croiset-Moiset describe todavía a mediados de siglo el lanzamiento de piedras a la oca en Saint-Florentin, en la región de Yonne, juego en el que ganaba el primer lanzador que mataba al animal atado. Recuerda estos ademanes mezclados con el júbilo por el 14 de julio, al alcalde efectuando él mismo el primer lanzamiento, ceñido con su fajín y rodeado por el concejo[10]. Del mismo modo que se practicaba todavía el juego de las *monihettes* en las veladas de Saintonge, con sus empujones, incluso golpes[11], o el *baz toztu* en Finistère en torno a 1830, una especie de *soule* que se juega con garrotes y bolas de madera, del que Souvestre dice «que los celtas lo transmitieron a los bretones»[12].

Sin embargo, la ofensiva de las autoridades se acentuó con el siglo XIX, en lo que respecta a los juegos más violentos: la *soule,* las luchas entre pueblos, las trifulcas rituales con motivo de procesiones. En 1851 se movilizó a cuatro brigadas de gendarmes en Bellou-en-Houlme en el noroeste de Orne para impedir una *soule* con motivo del Carnaval. Se trató de una de las últimas intervenciones dirigidas a erradicar este «juego anual (que se jugaba con una pelota de cuero relleno de munición que pesaba unos 6 kilos) en el que participaban varios centenares de personas y casi 6.000 espectadores atraídos por su reputación sangrienta»[13]. También se impuso la supresión defi-

nitiva después de 1850 de las tradicionales carreras de caballos de Bourbonnais: las fiestas iban seguidas por trifulcas rituales temidas, si no prohibidas, desde hacía mucho tiempo, pero que todavía se desarrollaban en las primeras décadas del siglo XIX, antes de dejar paso a la feria de caballos exclusivamente[14]. El poder civil se impuso en la segunda mitad del siglo y cambiaron las manifestaciones de violencia física: «Después de 1850, la mayoría de las alusiones a estas batallas rituales demuestran que se alegraban de que estas riñas sangrientas perteneciesen al pasado»[15]. Por otra parte, fue sobre todo la sensibilidad hacia la violencia lo que cambió: el lanzamiento de piedras a la oca atada desapareció en la mayoría de las comunidades de Yonne, en torno a Saint-Florentin, alrededor de 1830; el lanzamiento de piedras a la cabra, que todavía se practicaba en algunas de ellas en el siglo XVIII, desapareció definitivamente. Tampoco las acciones son en absoluto las mismas de un siglo para otro. No cabe duda de que se trata de una hipótesis tosca, que confirma en lo que se refiere al abanico delictivo las cifras de Mogensen que revelan en la comarca de Auge, entre principios y fines del siglo XVIII, cuatro veces menos crímenes violentos[16]; las de Marie-Madeleine Muracciole, también reveladoras en la Bretaña del tribunal de Vannes, entra la primera y la segunda mitad del siglo XIX, con un paso del 37 por ciento al 26 por ciento de los ataques contra las personas sobre el total de delitos[17]; las de Beattie, que muestra en Sussex y Surrey, entre 1740 y 1780 y entre 1780 y 1801, un paso de las tasas de acusación por homicidio del 2/100.000 al 0,9/100.000[18]. Son muestras de lo que Paul Johnson denomina *the end of wilderness* [el fin del salvajismo][19] a principios del siglo XIX.

«Placeres vulgares»[20]

Aquello, según parece, no significó la erradicación de los juegos brutales. Su práctica sólo estuvo más controlada y reglamentada. Las riñas se desplazaron, pasando de los espacios al aire libre a espacios ocultos, abandonando los ambientes rurales por las trastiendas del café, los recintos acondicionados o los sitios cerrados. Los golpes se someten a una disciplina, el aprendizaje se reglamenta y las técnicas de lucha se enseñan: se imponen los maestros, con sus salones, las rivalidades y las lecciones. La *savate* o lucha a puntapiés, por ejemplo, se convierte en un arte identificable a partir de 1820-1825 en París, visible por los lugares donde se practicaba y quienes lo hacían, al que se hacía referencia en memorias y relatos, un arte de lucha cuerpo a cuerpo en el cual los puñetazos y patadas se encadenaban para alcanzar mejor al

contrincante. Eugène Sue lo incluye en *Los misterios de París*, donde pinta a un Rodolphe que burla a sus agresores con llaves múltiples y diversas, «pasando su pierna [una especie de gancho de pierna] con una maravillosa destreza y derribando dos veces» a un contrincante que, sin embargo, era de «complexión atlética y muy hábil en una especie de pugilato denominado vulgarmente *savate*»[21]. Martin Nadaud lo ilustra aún mejor cuando describe el contexto y medio de los emigrantes procedentes de Creuse de la década de 1830, grupos de trabajadores ocasionales, socialmente subordinados, que buscaban en la *savate* la superioridad física frente a los parisinos, a quienes consideraban distantes, arrogantes y con mejores condiciones: «Estábamos convencidos de que teníamos que castigar a fuerza de puñetazos a quienes tenían una idea tan pobre de los consumidores de castañas de Limoges y Creuse»[22]. El aprendizaje echaba mano de la amargura que sentían aquellas personas semimarginales condenadas a vivir en bandas en una ciudad brutalmente hostil. Sobre todo revelaba una nueva manera de distribuir el tiempo, en ocio y trabajo, el de la solidaridad errabunda y el de la jerarquía del taller, también una forma nueva de distribuir el espacio con sus pisos sobreocupados, sus sociabilidades específicas y su modo de proximidad. De ahí el carácter novedoso de esas llaves que se enseñaban y organizaban, sus comentarios, las comparaciones interminables y esta inversión en lentos aprendizajes que se realizaban lejos del trabajo: «Descubrió mis puntos débiles y se preocupó mucho por perfeccionarme»[23], dice Martin Nadaud a propósito de uno de sus maestros que parecía mostrar estima e interés por él.

Como consecuencia surge una nueva forma de describir las técnicas físicas en estos medios populares. Agricol Perdiguier recoge de modo tan escrupuloso los movimientos de la lucha que, según parece, debe haberlos aprendido además de discutido: «Su cabeza llega hasta mi pecho. Se la levanto con fuerza con el brazo izquierdo, que ya tenía previamente formando un ángulo recto, y con mi mano derecha cerrada le golpeo en la cara»[24]. Perdiguier sigue cada movimiento del cuerpo, recreándose en las actitudes, en los desplazamientos, en los detalles: «Mi rodilla izquierda se sitúa entre sus dos muslos, mi brazo izquierdo se apoya con fuerza en sus dos brazos»[25]. Exigencia más precisa en cuanto a los movimientos, alusión más constante a los músculos, todo ello indica una mayor facilidad de las descripciones físicas: «Usted es intrépido, tiene los músculos de acero, aunque sea delgado y esbelto...»[26]. No cabe duda de que en este mundo urbano de las primeras décadas del siglo se daba una visión del cuerpo más técnica y sugerente, aunque siga siendo limitada.

Conviene decir que ello no significa que existiera un reconocimiento importante de las prácticas de lucha. El propio Perdiguier las califica de «placer vulgar»[27]. Nadaud manifiesta en este sentido un sentimiento de marginalidad o incluso rechazo: muchos amigos suyos le reprochan «que frecuente los salones de boxeo a puntapiés y que se pelee por nada»[28]; incluso su padre intentó convencer a algunos maestros para que «nunca lo aceptasen en sus salas»[29]. A lo cual se añade una pasión especial por los combates que podían degenerar en riñas generalizadas, como en Guillotière cerca de Lyón en 1839, donde el comisario de policía tuvo que cerrar la sala del «señor Exbrayat» después de varios enfrentamientos e intercambios de golpes entre los espectadores[30]. Por otra parte, el arte de la lucha perturbaba lugares de reunión tradicionales de carácter popular como bailes, paseos o bulevares: «Nos movíamos en bandas. Al menor gesto, a la más mínima palabra, llegábamos a las manos»[31]. Aunque se tratara de prácticas mejor controladas, enfrentamientos violentos más ocultos, el boxeo y la *savate* o boxeo a puntapiés no dejaban por ello de conllevar algaradas y tensiones en las ciudades de principios de siglo.

También existía una práctica más distinguida, en torno a 1840, que Théophile Gautier explica a propósito de la prohibición de llevar cualquier arma en la sociedad del siglo XIX: «Ahora que los hombres ya no llevan espada; la policía prohibe llevar armas consigo [...]. Pero tienes tus puños y pies que no te pueden quitar y los puños y los pies ejercitados también son armas tan temibles como el lazo de los gauchos brasileños»[32]. El boxeo a puntapiés que practicaban estos maestros «de distinción exquisita» era un arte que empleaba pies y puños en ataques debidamente estudiados: los golpes eran rápidos, lanzados en serie siguiendo encadenamientos precisos, dirigidos «con una fuerza excepcional al pecho o al rostro»[33], inspirados en parte en aquellos de los boxeadores ingleses. Estas salas denominadas «de esgrima» podían estar frecuentadas por clientela compuesta por «leones melenudos» o por «burgueses aseados». También se impone un código de combate que Théophile Gautier menciona con algunas palabras: contener los golpes cuando los luchadores no llevan máscara o peto, al contrario que con la espada, gritar «tocado bien tocado» cuando el golpe se haya ajustado bien. El éxito de esta agilidad tan trabajada era incuestionable, aunque sólo se concretara la práctica en las grandes ciudades: los miembros del Jockey Club tenían su sala y el duque de Orleans fue entrenado por Michel Pisseux, el maestro más famoso de París.

La ciudad y el agua

Los baños y las escuelas de natación constituyen otro ejemplo de las prácticas físicas urbanas renovadas en este inicio del siglo. Confirman un lento uso sanitario de las ciudades, como un lento desarrollo de ejercicios que dividen mejor que antes el ocio y el trabajo. La excavación de canales que se inició en la época del Imperio para llevar el agua a París transformó con el tiempo su distribución, lo cual hizo posible que se ubicaran baños en otros lugares: en 1832 existían 22 establecimientos frente a los 10 de 1808[34]. Se dio un crecimiento casi idéntico en el caso de la ciudad de Lyón que Thierry Terret[35] señala para esas mismas fechas. El río también se acondicionó, haciendo que las diferencias temporales fuesen también muy importantes: seis escuelas de natación en 1836 frente a las dos de 1808[36], a las cuales se añadieron unas quince más que, sin llamarse «escuela de natación», eran casas de baños fríos donde el público podía nadar entre algunas planchas colocadas de manera tosca a lo largo de las orillas.

Más allá de estas cifras, el lujo y la rusticidad dividían enormemente estas prácticas: no tenían nada en común los baños de Deligny en el muelle de Orsay y la Escuela Petit en el muelle de Béthune, por ejemplo. La piscina Deligny, en las primeras décadas del siglo, estaba construida con magnificencia: espacio de agua acondicionado en el centro de un conjunto de barcos yuxtapuestos, un fondo de madera estable en el río, revestimiento, espejos y vidriado instalados en el barco atracado. Se alquilaban casetas con apartamento, los salones «se reservaban a los príncipes» y estaban previstos joyeros para los objetos valiosos[37]. La Escuela Petit, como los «baños de cuatro céntimos», se ubicaba en el polo opuesto del espectro social, «enormes tanques asequibles para todos los bolsillos»[38], «grandes jaulas de patos»[39] dibujados por Grandville, en 1829, con «la multitud burlesca de los *amateurs* parisinos»[40], o por Daumier, en 1839, con sus imágenes de cuerpos entremezclados que iban en busca del «frescor y la pureza del agua»[41].

No hay nada que indique que se diera una asistencia masiva, sino más bien nueva, una actividad que se comentaba e ilustraba mucho, integrando la natación poco a poco en el panorama de las ciudades[42]. También hay que sopesar la enorme especificidad de esta práctica en la que el imaginario del agua desempeña un papel decisivo, prolongación de la visión que tenían los higienistas a finales del siglo XVIII. El ejercicio central no era tanto el movimiento del cuerpo como la reacción al agua, no tanto la técnica física como

la resistencia al frío: nadar era encontrarse con un medio, luchar contra un elemento y enfrentarse a una hostilidad. La piscina, en este caso, continuó siendo un establecimiento termal, cuyo prestigio aumentó con la sociedad burguesa del siglo XIX. Pero la práctica no era ni una gimnasia de natación ni un ejercicio muscular. El agua todavía resultaba demasiado fascinante para que le superase el trabajo muscular y su cálculo. La imagen del cuerpo sigue dependiendo de la imagen del elemento. Por ejemplo, el éxito del estanque que se construyó en la década de 1820 para utilizar las aguas de condensación de burbujas a vapor del Sena fue muy limitado. El ambiente se consideraba demasiado delicado, tibio y debilitante: «Hubo frente a Chaillot, en la margen izquierda del Sena, una escuela de natación de agua caliente: quizás exista todavía, pero francamente nunca hemos tomado en serio ese establecimiento, es una bañera monstruosa»[43]. El nadador de quien se sospechase que sólo frecuentaba «el agua si su temperatura se elevaba hasta cierto grado»[44] era objeto de cierto desprecio discreto. El baño seguía siendo una lucha contra una temperatura y un medio y no tanto un ejercicio para fortalecer los músculos.

Modales burgueses

Puede apreciarse que los ejercicios no se revolucionaron a principios del siglo XIX y que se mantuvieron algunas tradiciones. También se ve cómo influyeron en los movimientos y su control una nueva preocupación por las técnicas o una nueva supervisión de la violencia. En mayor medida, también cambia la importancia concedida al resultado, el efecto del ejercicio sobre el aspecto externo del cuerpo, mostrado en los medios más atentos a las pruebas físicas. Desde luego eran prácticas raras todavía, pero relevantes, pues mostraban sobre todo una nueva manera de ver el porte físico, un desplazamiento del perfil, la manera de llevar el pecho o el vientre: influencia del ejercicio por primera vez modulador, silueta del cuerpo por primera vez longilínea. El porte del dandi, en torno a 1820, es el ejemplo extremo de estas nuevas formas: el perfil del «caballero florentino» de Ingres, pintado en 1823, muestra una cintura contenida, un chaleco atrevido y estampado[45]. El efecto del chaleco, acentuado por las hombreras, recuerda la lenta toma de conciencia del nuevo papel asignado a la respiración. El pecho alimenta la vida y modifica la riqueza de la sangre. Las descripciones la convierten en una señal más marcada de fortaleza y salud. En ella se recrea Edgar Poe al atreverse a mostrar la ficción del hombre máquina, mecanismo ciego y va-

cío que la civilización del hierro permitiría crear: «Su pecho era sin duda el más bello que nunca había tenido oportunidad de ver»[46]. El pecho se destacaba en una silueta que había estado dominada durante mucho tiempo por el vientre, también durante mucho tiempo acentuado por las líneas del antiguo jubón. En esto consiste la diferencia entre los grabados de Moreau el Joven, en torno a 1770, con sus trajes de faldones anchos abiertos a la altura del vientre[47], y los grabados de *Modes françaises* en 1820, con sus trajes ajustados a la cintura[48].

El dandi tenía una dietética. Byron viajó a Italia en compañía de un médico que prescribía ejercicios y alimentos. Perdió 24 kilos en 1807 después de haber repetido transpiraciones y restricciones alimentarias. Las cartas de Byron definían el «buen estado» del cuerpo por la delgadez: «Me pide noticias sobre mi salud. Gozo de una delgadez aceptable que consigo por medio del ejercicio y la abstinencia»[49]. Byron recurrió a la tradición de las hortalizas, verduras y galletas, al agua con gas, al té, también nadaba y practicaba la equitación. Soñaba con adelgazar: «Nada le produce más placer que alguien le diga que ha adelgazado»[50]. Es la primera vez que la dietética y el ejercicio coinciden de manera tan explícita en el proyecto de mantenimiento y en el proyecto de apariencia. El dandi sustituía un valor del cuerpo completamente físico y personal por los valores de rango y condición social promovidos por la aristocracia tradicional. La lucha contra la decadencia, la preocupación por la mezcla de las clases sociales, a principios del siglo XIX, el culto al yo consecuencia de ello son llevados a cabo por medio de una inversión en el porte y la salud, ambas estrechamente relacionadas. El dandismo se caracteriza por este gesto, para nosotros tan contemporáneo, abandonando al individuo a las exigencias de su afirmación personal: las cualidades apariencia y cuerpo.

Sin embargo, en estas primeras décadas del siglo las formas recias tenían prestigio. El vientre no había perdido por completo su dignidad en la élite burguesa, todo lo contrario: Balzac constata con insistencia que el «notario alto y seco es una excepción»[51], el que describe siempre aparece envuelto en grasa untuosa; Briffault definió la silueta afectada del diputado elegido en la Cámara de 1831 como un dechado de dignidad[52]; el propio Vigny podía sufrir su «complexión delgada»[53] como obstáculo para el éxito literario. Una delgadez «demasiado» visible se continuaba considerando señal de pobreza e indigencia. Los miserables de Daumier o de Henry Monnier se reconocían por su perfil famélico; y en 1828 la puesta en escena de monsieur Prudhomme,

burgués «imponente, envarado, un don nadie pretencioso»[54], confirmaba la visible elocuencia de las redondeces.

Todo ello confirma el carácter discreto o incluso los límites que tuvieron las renovaciones.

II. LA INVENCIÓN DE UNA MECÁNICA

No obstante, se inventó una ruptura con la tradición entre 1810 y 1820, destacada, profunda, que dio pie a prácticas todavía poco difundidas, que sugieren una renovación completa de la visión del ejercicio y del cuerpo: el trabajo físico inédito por completo que se proponía en algunos gimnasios de Londres, París, Berna o Berlín; su originalidad era incluso mayor puesto que sus acciones podían ser medidas y calculadas y producir fuerzas previsibles y cuantificadas; y más original también porque estas cifras no tenían nada que ver con las que se obtenían en las carreras y fiestas revolucionarias. El dispositivo trastocó todos los modelos, aunque sus inicios fueran modestos, su difusión limitada y el reconocimiento moderado. No se registró un entusiasmo especial ni movimiento alguno a gran escala en torno a este nacimiento, aunque sus efectos transformarían con el tiempo el aprendizaje en la escuela y el ejército.

Cuerpo productivo, movimientos cuantificados

La manera en que Clias, director del gimnasio de Berna, relataba en 1815 los resultados obtenidos por uno de sus alumnos ilustra, en pocas palabras, la nueva visión del cuerpo. El niño realizaba ejercicios medidos y comparados en el tiempo: «La fuerza de presión de sus manos se duplicó [en cinco meses]; se elevaba con sus brazos tres pulgadas del suelo y permanecía suspendido así durante tres segundos; saltaba tres pies de largo, recorría ciento sesenta y tres pasos en un minuto y llevaba durante ese mismo espacio de tiempo un peso de treinta y cinco libras sobre los hombros», un año después «franqueó de un salto seis pies de largo y recorrió quinientos pasos en dos minutos y medio»[55]. Observaciones en apariencia escuetas, pero decisivas, que permitían por primera vez apreciar no sólo rendimiento sino también capacidades corporales según unidades de medida universalmente comparables.

Sólo el dinamómetro, inventado por Régnier a fines del siglo XVIII, permitía evaluar en kilogramos las fuerzas que se ejercían sobre él; su muelle inde-

formable y graduado traducía en cifras la potencia de los músculos. Péron, gracias a él, ya había elaborado tablas interesantes durante su viaje alrededor del mundo en 1806: los hombres del continente austral, por ejemplo, se mostraban inferiores a los hombres procedentes de Europa, pues los salvajes apenas alcanzaban los 50 kilos de presión en las manos en el dinamómetro, mientras que los marineros ingleses o franceses alcanzaban o superaban los 70 kilos[56]. Lo cierto es que poco importa el resultado. La novedad residía en la comparación de unidades extrapolables: medidas producidas por el trabajo muscular. Aún más notables, porque no se limitaban sólo a la capacidad de transporte, como ya podían calcularla en el siglo XVIII Désaguliers o Buffon[57], o la rapidez en las carreras, como la había establecido la tabla del Anuario de la República[58]. Se ampliaron a las categorías más diversas de movimiento. Amorós, director del gimnasio parisino, se refiere a ellas, en una lista tan diversa como abigarrada: presión de las manos, fuerza de los riñones, fuerzas de tracción, impulso y sustentación[59]. Amorós multiplica las medidas y las comparaciones hasta registrar de manera regular los «rendimientos» de cada una, trasladando el vigor a registros y tablas, distribuyendo notas y valoraciones. De ahí sus conclusiones después del aprendizaje del duque de Burdeos que frecuentaba el gimnasio a principios del año 1830: «Este progreso de las fuerzas es extraordinario: la suma total se ha más que duplicado, a pesar de la interrupción de los ejercicios, a causa del mal tiempo, y que su alteza real sólo ha tomado cuarenta y seis lecciones»[60]. Se trata desde luego de una frase aduladora, pero recurre de manera clara a las cifras; la fuerza física tenía que poder calcularse y sus progresos compararse.

El dinamómetro adquirió prestigio y se extendió más allá del gimnasio a principios de la década de 1830. Se introdujo en la ferias provinciales, en los juegos del medio rural, se aventuró en las carpas itinerantes en el corazón de las ciudades. Daumier lo refleja en *Les Français peints par eux-mêmes [Los franceses pintados por sí mismos]*[61], mientras que La Bédollière comenta su uso por parte de los saltimbanquis de la Monarquía de Julio: «Golpee sobre esta almohadilla en líneas verticales u horizontales, apoye la espina dorsal contra este cojín, podrá incluso ver cómo surge del dinamómetro un Hércules de madera pintada con el que podrá compararse»[62]. Lo que confirma hasta qué punto se popularizó la visión de las fuerzas corporales más fáciles de comparar al cuantificarse, este nuevo intento de medición de los recursos físicos que durante mucho tiempo habían sido empíricos o confusos.

A lo que se añade el atractivo de un imaginario energético: la comparación entre la cantidad de trabajo realizado, por ejemplo, y el tipo de alimentación ingerida, la insistencia sobre el volumen de las labores realizadas en relación sobre todo con el volumen de la dieta de carne. Es el caso de los cálculos del barón Dupin en 1826, retomados por los primeros gimnastas: «Un obrero inglés come más de 178 kilos de carne al año, mientras que uno francés sólo come 61; también los primeros trabajan más»[63]. Una imagen nueva impone el recurso a las cifras: la del cuerpo comparado con un motor en el que los órganos devuelven de manera mecánica la energía recibida. La imagen que comienza a explorar la economía rural apelando al motor animal: «La cantidad de trabajo que se puede obtener de un animal a lo largo de un año, sin alterar su fuerza y salud, depende principalmente de su masa, de su energía muscular y de la dieta que se le proporciona»[64]. Sigue siendo una imagen engañosa: las equivalencias no son precisas porque la combustión alimentaria continúa siendo entrevista más que analizada. También es una imagen engañosa porque el papel de la respiración se enfatiza más que explora. En este sentido, las antiguas experiencias de Lavoisier no se prosiguen ni se profundizan[65]: el intercambio de aire no se estudiaba directamente en el trabajo. Amorós aludía a la «fuerza de la respiración» o los «recursos pulmonares», pero consideraba suficiente practicar el canto para aumentar la resistencia de la respiración: «¿No se puede llegar a la conclusión, a partir de todo esto, de que el ejercicio del canto es un verdadero medio para dotar de fuerza a pechos delicados de jóvenes con pulmones débiles?»[66]. De ahí esos ejercicios que se realizaban salmodiando himnos, esas colecciones de «cánticos»[67] que acompañaban inevitablemente a los manuales de gimnasia. De ahí también esa certeza que atribuía una rara eficacia a la percusión efectuada en el pecho para algo así como reforzar de manera pasiva sus músculos. La alusión al pulmón está presente, incluso de forma insistente, pero no a su función. La alusión al trabajo también está presente, con la novedad de las unidades producidas y consumidas, pero no a su mecanismo interior: lo energético se intuye más que inventa.

Una mecánica de los movimientos

La verdadera novedad de este inicio de siglo reside en el análisis del movimiento: el cálculo de las fuerzas producidas, como se ha visto, pero también el de la velocidad y el tiempo. Clias aludía al número de pasos dados en un minuto para distinguir mejor el rendimiento: «900 pasos en un minuto

y dos segundos»[68], por ejemplo, en el caso de su mejor alumno en 1818. Amorós organizaba ejercicios para aumentar el número de acciones realizadas por unidad de tiempo: «Se harán 200 pasos o movimientos por minuto, para prepararse así para dar 4.000 pasos en veinte minutos, lo que dará lugar, a tres pies por paso, cuando se realice la aplicación sobre el terreno, a una legua de 12.000 pies o de posta en veinte minutos y llevará a poder recorrer tres leguas por hora»[69]. La cuestión central era la eficacia medible, que se traducía en fuerza muscular, velocidad y regularidad. La gimnasia se instrumentalizaba para multiplicar las cifras, se disponía de manera muy precisa para transformarla en rendimientos y mejorar los indicadores: el cuerpo debía producir resultados evidentes, mutuamente contrastables, que se pudieran representar en el rigor de una tabla. De ahí esa posibilidad nueva por completo de trasladar cada rendimiento a una escala abstracta y realizar a partir de ella interminables comparaciones.

Se profundizó en el tema de la eficacia aún más a medida que fueron cambiando los contenidos aprendidos: la gimnasia no ofrecía sólo resultados, sino que inventaba movimientos, recomponía ejercicios y encadenamientos. En especial creaba jerarquías nuevas de movimientos: del más simple al más complejo, del más mecánico al más elaborado, reinventando de principio a fin las progresiones y las series. Multiplicaba los movimientos casi abstractos reducidos a su más simple expresión dinámica, de efecto de palanca, para recomponerlos en un conjunto siempre más amplio: «los movimientos elementales son a la gimnasia lo que el arte de deletrear a la lectura»[70]. Esta nueva gimnasia del siglo XIX explotaba, en otras palabras, el «movimiento parcial», en el cual la movilidad se limitaba a una sola articulación ósea: extensión de la pierna o el brazo, giro del hombro o la cadera, inclinación de la cabeza o el tronco. Se trataba de lo que los nuevos manuales traducían en series numeradas de ejercicios concretos. La acción ya no se ejercía directamente sobre los objetos, ya no pretendía transformar las cosas, sino que ambicionaba una transformación primaria y exclusiva del cuerpo, era incluso lo que perfeccionaba el músculo antes de ser lo que perfeccionaba el movimiento. De ahí ese objetivo focalizado en el efecto específicamente orgánico y no tanto en el efecto espacial, esa manera de organizar los desplazamientos abstractos de los miembros del cuerpo antes de organizar los actos. «Movimientos simples»[71] en el caso de Pestalozzi, «movimientos preparatorios»[72] en el caso de Clias, «movimientos elementales»[73] en el caso de Amorós, constituían un programa interminable de aprendizaje secuencial

que imponía una nueva disciplina en el universo pedagógico. De ahí también esas técnicas nuevas de aprendizaje, más allá incluso de las gimnásticas, las de los bailarines, por ejemplo: «Si tuviera que fundar una escuela de baile, compondría una especie de alfabeto de líneas directas, que incluyese todas las posiciones de los miembros que bailan, y daría incluso a esas líneas y sus combinaciones las denominaciones que tienen en geometría»[74].

Pero conviene comparar estos cambios con otros más amplios que pueden aclararlos. Suponen una lenta inflexión de la cultura del cuerpo que sólo el contexto social o económico permite comprender mejor. Un trastocamiento gradual pero profundo de la imagen del trabajo en especial: la voluntad muy marcada, entre fines del siglo XVIII y principios del siglo siguiente, de calcular las capacidades para sacarles más partido, medir los movimientos para economizarlos. Algunos dispositivos industriales incipientes imponían ya una supervisión estricta de movimientos y costes: la incansable repetición de actos especializados y precisos para realizar objetos «fabricados» de la que habla el barón Dupin en 1826, en su «mecánica de artes y oficios»[75]. Estos trabajos reducidos más que antes «a un pequeño número de movimientos»[76], de los que habla la *Encyclopédie moderne* en 1823. Tales proyectos aspiran evidentemente a una organización general de los talleres. El movimiento humano desgranado hace participar su mecánica en una mecánica más amplia, el esfuerzo se aleja de la habilidad manual para someterse a otros muchos objetivos: «Esta ventaja puede llevarse mucho más lejos en las grandes empresas [...] donde es preciso dedicar la más escrupulosa de las atenciones a calcular la duración de cada tipo de obra, para dotarlas del número concreto de trabajadores que se dediquen a la misma. De esta manera, nadie permanece desocupado y el conjunto alcanza la máxima rapidez»[77]. La gimnasia contribuye a este proyecto explícito con el desarrollo del «acomodo» por medio de «una buena disposición de las fuerzas»[78]. Es lo que había percibido Pestalozzi a principios de siglo cuando propuso el aprendizaje de «movimientos simples» para favorecer «la aptitud en el trabajo»[79] e incluso pensar hasta en «1.000 ejercicios diferentes para los brazos»[80]. Es lo que imponen también las comparaciones siempre más frecuentes hechas entre la eficacia de los movimientos orgánicos y los movimientos maquinales: la comparación y la jerarquía que se establece entre la eficacia de la sierra abrazadera, por ejemplo, y la de la sierra mecánica[81]. Los grabados de las enciclopedias, su restauración décadas después, ilustran estas renovaciones. Las manos del obrero o del artesano, tan presentes en las láminas de la *Enciclopedia* de Di-

derot, a mediados del siglo XVIII, esos dedos ágiles que ocupan parte del cuadro para subrayar el sentido de los movimientos, desaparecen en la *Encyclopédie moderne* de Courtin en 1823[82]. El trabajo mecánico comienza a prevalecer sobre el trabajo hábil. La física prevalece sobre la destreza; la medida sobre el tacto. El conjunto de los registros corporales bascula, favoreciendo movimientos geométricos, claramente organizados, medidos de manera rigurosa y precisa.

El programa gimnástico de la década de 1820 conlleva, por otra parte, en paralelo a contenidos militares y sanitarios, una «gimnasia civil e industrial»[83].

La invención de una pedagogía

El programa conlleva también una «gimnasia ortopédica» igualmente reveladora: conjunto de movimientos suficientemente precisos, movilización de músculos suficientemente individualizados para pretender corregir las malas curvaturas del cuerpo. Lo cual confirma el descubrimiento de un espacio corporal atravesado por completo por las lógicas mecánicas y de las acciones musculares pensadas totalmente según su esfuerzo concreto: «Es evidente que la mayoría de las deformidades son resultado bien del decaimiento general del sujeto, bien del reparto desigual de las acciones musculares; seguramente se deben curar, por una parte, aumentando la energía orgánica, por otra, destruyendo por medio de ejercicios apropiados los malos efectos que los hábitos anteriores hayan producido»[84]. El movimiento se ha clarificado, los músculos se han parcelado hasta el punto de llegar a crear una ortopedia, dando lugar a gimnasios, máquinas e instituciones. Se fundaron establecimientos de salud en París, Lyón, Marsella o Burdeos, en las décadas de 1820-1830, sugiriendo la posibilidad de corregir la apariencia de aquellos a quienes la naturaleza ha dado una forma poco agraciada[85].

También es característica la máquina inventada por Pravaz en 1827, el «columpio ortopédico»: el aparato comprendía una serie de poleas orientadas de manera diversa, de las que tiraba el paciente instalado sobre una plataforma reclinable, dispositivo desde luego artificial, pero ideado exclusivamente para seleccionar y activar cada músculo según el defecto a combatir en la curvatura de la columna vertebral. La forma de los movimientos contenidos, el sentido que se diera al carril de las poleas, la inclinación impuesta a la postura de los pies, a la línea de las caderas, a la posición de los brazos se modificaban a voluntad para determinar y diferenciar mejor los ejercicios útiles. La ortopedia dispuso de repente de teorías y se convirtió en una dis-

ciplina. Sin duda una labor modesta, pero muestra mejor que otras la posible revisión total en la organización de los ejercicios y movimientos del cuerpo.

En sentido más amplio, la nueva gimnasia sugiere la posible transformación total del aprendizaje escolar, adaptado como nunca al espacio y el tiempo de la clase, favoreciendo como nunca también los dispositivos de grupo y los ejercicios colectivos. Sus principios de fragmentación orientaron y organizaron una pedagogía: «Es indispensable establecer una disciplina y órdenes militares con el fin de poder ejecutar al mismo tiempo la mayoría de los ejercicios elementales»[86]. Las órdenes dadas a los alumnos se organizaban mejor cuanto más limitadas y precisas fuesen, los programas se definían mejor cuando las progresiones se transformaban en series. La clase se convirtió en un dispositivo geometrizado en el que los pedagogos de mediados de siglo miden la nueva explotación: «Los ejercicios simultáneos no sólo poseen la ventaja de exigir que los alumnos guarden absoluto silencio, sino también de que adquieran el hábito de una atención constante y una obediencia inmediata, hábito que en poco tiempo mantienen en las clases»[87]. No se trata de que la escuela adoptase sin más la práctica, pero al menos se posee información clara al respecto en la década de 1830. El manual de Maeder lo menciona de manera destacada en 1833[88], así como el *Cours normal* de Gérando en 1832, sin olvidarse de «los pasos de marcha reglados» o «los ejercicios de grupo y las diversas evoluciones en perfecta armonía»[89].

Una lenta difusión

No cabe duda de que esta primera gimnasia tuvo su impacto en la sociedad, más allá de los proyectos escolares o los vínculos con el ejército o la industria. Las primeras experiencias de Amorós fueron acompañadas de informes lisonjeros, y el aval de autoridades médicas, militares o políticas garantizó su legitimidad: «Las circunstancias son favorables para ver [al gimnasta] llevado a la perfección, según las ideas y planes de M. Amorós y todos han aplaudido las primeras disposiciones del Gobierno a favor de una Institución que honra tanto a sus protectores como a quien la ha fundado»[90]. Algunas personalidades frecuentaban la institución amorosiana: Balzac, entre otros, que aludía a «la agilidad, la fuerza [...] pintados sobre la puerta del Gimnasio Amorós»[91] o describe en *Un ménage de garçons* a héroes de fuerza sorprendente, algunos jóvenes de Issoudun como «ágiles como alumnos de Amorós, intrépidos como milanos, hábiles en todos los ejercicios»[92], que desaparecían

con escaladas imposibles o huidas imperceptibles por las calles de la ciudad. Amorós consiguió construir un segundo gimnasio, en 1834, en la calle Jean-Goujon número 16, después de que lo nombraran «inspector de gimnasios de Regimiento» en 1831. Sus visitas a provincias confirman la existencia de algunos gimnasios militares en la década de 1830 en Montpellier, Metz, La Flèche o Saint-Cyr[93]. El tema de la gimnasia se introdujo en los textos de uso cotidiano, diccionarios, enciclopedias, libros sobre higiene; fue objeto de un reglamento militar que la hizo obligatoria en 1836 y triunfó en las obras sobre diversiones y juegos. Dio lugar a ilustraciones y comentarios. Sedujo. De ahí la insistencia de Simon en su *Traité d'hygiène appliquée à la éducation de la jeunesse [Tratado de higiene aplicada a la educación de la juventud]* en 1827: «En todos los internados debería haber un dinamómetro montado de tal manera que los alumnos pudieran ejercitar la fuerza de los diferentes músculos»[94].

Más difícil fue la instauración concreta de la práctica. El gimnasio civil y militar se quedó sin subvenciones estatales a partir del 24 de enero de 1838. Se despidió[95] a su director, quien fue víctima de testimonios e informes reticentes: «No puede esperarse nada bueno de una institución cuyo jefe se halla animado por tal espíritu de desorden»[96]. Los conflictos de autoridad salpicaban la existencia del gimnasio de la plaza Dupleix; la gestión intempestiva de su director, oficial español llegado a Francia con el ejército napoleónico, pudieron resultar irritantes. Un malentendido también frenó la comprensión de estos primeros ejercicios, el recurso a máquinas pesadas y costosas, mástiles, cuadros suecos, obstáculos, barras de todo tipo, puentes elásticos, planos inclinados[97], hechos para aumentar la especificidad o uso de los espacios gimnásticos, hechos para sorprender más que para convencer, mientras que el verdadero descubrimiento estaba más allá, en el análisis y la práctica «anatómica» de los movimientos. De ahí ese alarde instrumental y costoso, esos montajes de aparatos complejos, ese «lujo dispendioso de máquinas y andamiajes cuya principal finalidad parece ser deslumbrar a la vista»[98].

De manera más profunda nace una convicción sin que nazca una gran práctica. El gimnasio convence, impresiona, sin que se produzca, en las primeras décadas del siglo, una verdadera transformación de costumbres y comportamientos. El proyecto estatal de construir una serie de gimnasios choca todavía con la dificultad de garantizar su financiación y gestión. Los reglamentos militares o escolares de la primera mitad del siglo XIX muestran sobre todo un cambio de visión más que de práctica: una nueva forma de

movilizar colectivos imaginando un trabajo físico de conjunto, de ejercer influencia masiva, de «garantizar, como dijo Carnot en 1848, el desarrollo físico de la clase obrera»[99]. La explotación pedagógica del ejercicio es más fuerte después de 1850-1860: una «Escuela Universitaria de Gimnasia» formó a partir de 1852[100] a monitores para los gimnasios de División y de Regimiento, mientras que el ejército incorporó 40.000 jóvenes a los entre 200.000 y 300.000 que tenían veinte años en 1856[101]: la Ley Falloux de 1850 hizo posible en la escuela primaria, pero no obligatoria, la enseñanza «de canto y gimnasia». A las escuelas primarias del II Imperio se les «animó» de manera directa a crear su gimnasio. Hillairet, que las visitó en nombre del emperador en 1868, se felicita por algunas iniciativas notables. Cita como logro los «242 gimnasios organizados por las escuelas primarias del Departamento de Aisne» en dieciocho meses, entre 1867 y 1868[102]. Las pequeñas salas, por cierto modestas, limitadas casi siempre a los patios, provistas de algunas pesas, barras o bastones de hierro, albergaban una nueva enseñanza. Los equipamientos ligeros predominaban sobre las máquinas pesadas y los ejercicios ordenados sobre los peligrosos.

La gimnasia inventó en el siglo XIX un arte del movimiento con la introducción de principios decisivos de cálculo y eficacia. Esta gimnasia no es deporte, pues éste es competición y enfrentamiento reglamentado.

III. LOS PRIMEROS DEPORTES

Los grandes deportistas del siglo XVIII tendieron a encarnar posiciones extremas: los púgiles de poderosa musculatura o, por el contrario, los jinetes de peso pluma. En raras ocasiones constituían ejemplos a seguir para el resto de la humanidad. En general, no se consideraba que una buena forma física constituyera un deber hacia uno mismo o los demás. Esta visión cambió de manera radical a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el deporte se convirtió en patrimonio de una nueva categoría, los *amateurs*. La élite social, que se convirtió en la abanderada de los deportes modernos, exaltó un cuerpo nuevo, que calificaba como atlético según las normas neoclásicas, constituidas a partir de la proporción entre estatura, peso, volumen muscular y movilidad. El concepto central era el de equilibrio entre los diferentes elementos de la anatomía y el yo interior, entre el cuerpo y el espíritu, resumido en el adagio *Mens sana in corpore sano.*

Dejó de ser sólo un ejercicio placentero, para responder a objetivos morales, sociales e ideológicos. El individuo que gozaba de buena salud ya no era simplemente el que evitaba la enfermedad. La salud implicaba ya eficacia física y mental. Las nuevas formas de trabajo sedentario dieron lugar a tipos, hasta entonces desconocidos, de estrés físico y psicológico en la clase media. La finalidad del deporte era permitir a ésta que se recreara, relajase y remediara la presión que suscitaba el estudio y el trabajo, al mismo tiempo que aumentaba su capacidad general de competición. Además del triunfo de la ética del trabajo protestante, en la Gran Bretaña victoriana se produjo un acercamiento entre la cultura de la aristocracia y la de la clase media. Si el principio fundamental del deporte moderno era la meritocracia, el estilo y los valores del *amateur* fueron tomados de la nobleza. El énfasis sobre la elegancia, la dignidad y el honor formaba parte de un movimiento de reforma más amplio que el arte de vivir aristocrático. Los hijos de la antigua nobleza terrateniente y los de los nuevos ricos, al mezclarse en las *public schools,* crearon una élite más amplia, en cuyo seno los vástagos de la pequeña nobleza hacían carrera en el derecho o el comercio además de en el ejército o en la Iglesia. Estos diferentes elementos de la élite se encontraban en el deporte en tanto que *gentlemen-amateurs*[103].

El deporte *amateur* era propio sobre todo de la clase burguesa del siglo XIX, pero la necesidad de ofrecer a los obreros lo que la época victoriana denominaba «diversiones racionales» desempeñó también un papel importante en su difusión. En Francia y Alemania, a fines del siglo XIX, esta necesidad de recreo se satisfacía en gran parte con la gimnasia. Los deportes modernos apelaban, en cuanto tales, a un uso muy diferente del cuerpo y respondían a otro objetivo social. La gimnasia tenía un aspecto normativo: proponía ejercicios cuidadosamente graduados, que debían ejecutarse de manera precisa. La gimnasia alemana, sobre todo, pretendía crear una disciplina colectiva del cuerpo con fines militares evidentes. La gimnasia excluía la iniciativa y la competición. El individualismo, parte integrante de los deportes, incluso los colectivos, era algo ajeno. Los juegos de balón, que tanto contribuyeron al éxito del deporte, permitían revelar el talento individual, al mismo tiempo que promovían el esfuerzo colectivo y el espíritu de equipo. El fútbol y el rugby, por ejemplo, exigían una gran variedad de aptitudes, que iban desde una destreza motora a talento para la previsión y organización de grupo, pasando por cualidades de velocidad y resistencia.

Los diferentes deportes exigían aptitudes diversas. El *amateurismo* primaba la diversidad y la mayoría de los *amateurs,* que pertenecían a la nueva generación, practicaban varios deportes: rugby o fútbol en invierno, cricket, tenis o atletismo en verano, a veces combinados con ciclismo o natación. Eran posibles múltiples alianzas entre deportes de equipo y deportes individuales. Todos proporcionaban al cuerpo una variedad de movimientos adaptada a las necesidades del nuevo mundo urbano; pero el deporte no tardó en adquirir otros significados, en términos de raza, nación e Imperio. Encarnó literalmente las nuevas virtudes masculinas de la era industrial: el culto al esfuerzo y al mérito, el valor de la competición en sí misma, la desconfianza hacia todo aquello que fuese puramente intelectual, la creencia absoluta en la diferencia de género, vista como algo natural y justo, y un convencimiento también fuerte de la superioridad del hombre blanco sobre todas las demás razas. El cuerpo del deportista, a fines del siglo XIX, estuvo marcado por todas estas influencias en mayor o menor grado, en función de la actividad ejercida, de la clase y la nación.

Los deportes old English *y el cuerpo*

Antes de la era victoriana, existían multitud de actividades deportivas muy diversas que están por investigar y explicar[104]. Es evidente que una parte muy grande de la población, todas las clases indistintamente, participaba en actividades deportivas de manera ocasional. Una o dos veces al año, se celebraban manifestaciones o fiestas locales en las que hombres y mujeres de todas las edades (y todos los tamaños) practicaban algún deporte. Carreras, saltos, lanzamientos, con modalidades muy diferentes según el lugar, estaban abiertos a todos, dotados o no para ello, jóvenes o viejos. Las competiciones se hacían a medida de las necesidades de los participantes. Por ejemplo, en 1790, se organizó una carrera de 100 yardas seguida de un salto de longitud entre un hombre de treinta y cinco años y otro de setenta. A los individuos de poco peso se les obligaba a llevar lastre para que pudieran correr frente a hombres más pesados; a veces el primer corredor salía en un sentido y el segundo en el contrario y debían recorrer distancias diferentes. Estos eventos se concebían no sólo con el fin de poner a prueba las capacidades físicas, sino también la astucia y el sentido de la estrategia de los individuos[105].

El siglo XVIII ignoraba la especialización y la regularidad del deporte moderno. La mayoría de la población se dedicaba a la dura labor de la tierra,

respiraba aire puro y no tenía necesidad alguna de realizar actividades físicas frecuentes ni regulares que le permitiesen gastar de manera gratuita su energía. Quienes no tenían que trabajar en el campo siempre podían dedicarse a montar a caballo para hacer ejercicio y disfrutar de la campiña. Saber montar era parte integrante de la educación de un *gentleman.* El caballero, excelente jinete, constituía el modelo más reconocido de la élite deportiva. Sus miembros raras veces se parecían a la idea que hoy tenemos de un atleta. Osbaldeston, *Squire,* o John Mytton, dos de los cazadores más famosos de principios del siglo XIX, eran bajitos y rechonchos. Estos individuos daban muestras de una resistencia fuera de lo común y de habilidades destacadas como jinetes; eran capaces de pasar toda una jornada a caballo y después beber y comer toda la noche. Los excesos de una vida desenfrenada, que formaban parte de la imagen aristocrática del cazador, también fueron una de las razones de la reforma que representó el deporte *amateur.* Un cazador debía ser valiente y estoico; debía asumir riesgos y no dudar a la hora de saltar obstáculos; debía poseer sentido del equilibrio y saber guiar a su caballo; pero no tenía por qué ser capaz él mismo de correr o saltar.

La élite social, en las escuelas, ya practicaba juegos mucho antes del siglo XIX. En 1519, el director de Eton, William Horman, publicó un manual en latín que reflejaba la vida escolar; sobre todo se trataba de jugar «con una pelota llena de aire»[106]. En el siglo XVII en Eton se practicaban dos juegos con balón: la «pelota contra la pared» y el «juego de campo». Se enfrentaban equipos de once jugadores y estaba prohibido utilizar las manos. Westminster y Charterhouse poseían sus propios juegos de «balompié», así como Harrow, Shrewsbury y Winchester; todo esto mucho antes de que se inventara el deporte moderno. Estos juegos podían llegar a ser muy violentos; constituían el ejemplo arquetípico de lo que podían llegar a hacer los chicos cuando establecían sus propias reglas, inspirados en juegos de la calle o de pueblo.

En el campo, los juegos de balompié se practicaban entre parroquias con equipos a menudo muy numerosos. Estos torneos eran caóticos y peligrosos y dejaban poco espacio para la habilidad y la estrategia. Conviene señalar, sin embargo, que algunos partidos de este fútbol primitivo se jugaban atendiendo a reglas a cargo de un número limitado de jugadores. Estos deportes, que sobre todo se practicaban con motivo de ferias y fiestas en la Gran Bretaña de mediados del siglo XIX, concernían sobre todo a trabajadores rurales, cuyo ritmo de vida estaba marcado por los duros trabajos del campo.

La fuerza y la resistencia eran esenciales. La rapidez y la agilidad eran menos importantes; ya se tratara de la *soule* en Francia o el fútbol callejero en Inglaterra, los reformistas de la clase media presionaron para que se abolieran deportes como éstos, asociados a desórdenes públicos y borracheras. Era preciso que el cuerpo se controlara. Ya no se podía dejar que los hombres dieran rienda suelta a sus instintos violentos.

En este sentido, el fútbol seguía el ejemplo del cricket, que se convirtió en el principal deporte estival; había evolucionado desde las casas campestres aristocráticas a las localidades rurales del sur de Inglaterra, para pasar después al norte del país a mediados del siglo XIX. El cricket requería más destreza y agilidad que fuerza. Se trataba de un juego complejo, que implicaba una estrategia, que exigía cierto valor si tenemos en cuenta la dureza de la bola; no obstante, no se trataba de un deporte en el que las cualidades fuerza, potencia o agresividad fueran decisivas. El club de cricket de Marylebone, situado en Londres y que se convertiría en la institución rectora de este deporte, fue fundado por aristócratas en 1787. En general, jugadores profesionales, a menudo criados o artesanos, se enfrentaban a *gentlemen;* en el transcurso de estos partidos se jugaban fuertes sumas de dinero[107].

Fue preciso esperar a fines del siglo XIX para que el cuerpo del jugador de cricket comenzara a parecerse al ideal neoclásico; antes, los mejores jugadores solían ser campesinos corpulentos. Alfred Mynn, uno de ellos, era de alta estatura y pesaba en torno a 117 kilos. «Alfred el Grande, ese león tan valiente, de estatura tan gigantesca como el Goliat de antaño...», alababa un poeta de la época. El deportista inglés más famoso, el jugador de cricket W. G. Grace, tenía la estatura de Mynn y un cuerpo en forma de pera. Parte del atractivo que ejercía se debía a sus proporciones fuera de lo común. Encarnaba un tipo en vías de desaparición: «el forzudo». Grace hizo su primera aparición en 1865, ala edad de dieciséis años, y la última en 1908 (¡a los cincuenta y nueve años!). Se convirtió en el deportista inglés más famoso de todos los tiempos, pero su físico no correspondía a los nuevos cánones. Su enorme barba, su barriga y su aspecto ligeramente desaliñado contrastaban en extremo con la silueta delgada y el rostro lampiño del jugador de cricket de fines de siglo[108].

Antes de mediados del siglo XIX, el término «deporte» se asociaba casi siempre a la idea de feroces competiciones. A menudo se apostaba dinero por el vencedor. La explotación del instinto de algunos animales, sobre todo gallos, perros y toros, todavía estaba muy extendida en el siglo XVIII. Estas

luchas se fueron suprimiendo poco a poco en el transcurso de principios del siglo XIX, sobre todo tras votarse las leyes de 1835 y 1849, aplicadas por las nuevas fuerzas de policía. La prohibición de estas actividades tenía su origen en las presiones ejercidas por nuevas asociaciones, como la «Sociedad para la protección de los animales contra la crueldad». Estas asociaciones contaban con el apoyo de activistas protestantes pertenecientes a la clase que se acababa de enriquecer con la industria, que disfrutaba de un poder acrecentado tras votarse la *Reform Bill,* en 1832. La antigua élite terrateniente podría haber protegido los deportes de antaño bloqueando las leyes de la Cámara de los Lores, pero no hizo nada. Los sindicalistas radicales también denunciaron la cultura de la violencia y el desorden asociados a las luchas entre animales. Lo que Norbert Elias ha calificado como «umbral de tolerancia» había subido algunos puntos. La brutalidad —la pérdida del control físico, el hecho de producir sufrimiento y heridas por placer— cada vez fue siendo menos aceptable[109].

El cuestionamiento de la legitimidad de las luchas entre animales suscitó un cambio de actitud hacia el combate entre seres humanos. En 1743, un londinense, Jack Broughton, tras la muerte de uno de sus contrincantes, promulgó reglas de conducta dirigidas a reformar el boxeo tradicional. Las «reglas de Broughton» permitían que el contrincante que hubiese recibido un golpe demasiado fuerte pudiera disfrutar de algunos momentos para recuperarse; con esto los combates podían prolongarse durante varias horas. Pero seguían siendo muy peligrosos. Las formas de agresión más graves, sobre todo las patadas y los mordiscos, se prohibieron; y sólo algunos golpes se autorizaron. Los contrincantes debían, además, cuidar de no hacerse daño a sí mismos y ponerse así fuera de combate. No obstante, estos combates eran más complejos y en cierto modo menos violentos de lo que podían parecer a primera vista.

Muchos ingleses consideraban que el pugilato era un deporte valeroso, honorable, patriótico: en lugar de batirse con espadas o dagas, como los extranjeros, los ingleses se batían con sus puños. La combatividad de los púgiles vino a simbolizar la fuerza y la resistencia de John Bull, el inglés emblemático. La imagen del deportista británico, durante la época revolucionaria y napoleónica, era la de un hombre ancho de espaldas, de complexión fuerte, bajo pero de fuerza colosal. El pugilato tuvo su apogeo en la década de 1790, cuando Inglaterra estaba en guerra con Francia. Broughton murió en 1789, pero tuvo sus epígonos: Daniel Mendoza, Jem Belcher y «Gentleman» John

Jackson, que enseñó boxeo a lord Byron y fue guarda de corps de Jorge IV en su coronación, en 1821. Los defensores del pugilato eran a menudo conservadores que veían un vínculo entre el caballero cazador y las luchas por dinero practicadas en el seno de un mundo sospechoso. La cultura deportiva de la élite terrateniente se vio reforzada por su asociación con el *Fancy,* es decir, con el mundo de los combates y las apuestas, convertido en el símbolo físico de una raza insular llamada a movilizarse y defenderse contra los ataques del jacobinismo[110].

Las capas populares británicas estaban fascinadas por la fuerza en general, pero también por las grandes hazañas de resistencia física. Estudios recientes sobre las proezas atléticas del siglo XVIII en Gran Bretaña han mostrado hasta qué punto eran populares las grandes carreras de fondo[111]. El más famoso de los «marchadores», Foster Powell, cubrió en varias ocasiones la distancia Londres-York-Londres (unos 700 kilómetros) para ganar apuestas. En 1792, a la edad de cincuenta y ocho años, completaría por última vez este trayecto, invirtiendo cinco días, trece horas y quince minutos. La mayoría de los desafíos iban unidos a apuestas acerca de la capacidad de tal o cual atleta para recorrer una distancia determinada en un tiempo dado. Uno de los personajes más célebres de principios del siglo XIX fue, en este sentido, el capitán Barclay: grande, de estatura imponente y con una fuerza innata excepcional, Barclay era de noble cuna. Recorrió 1.000 millas en mil horas seguidas, en Newmarket, en 1809; esta hazaña le reportó 16.000 libras, en una época en la que el salario de un peón agrícola era de unas dos libras al mes.

Los antiguos deportes no estaban sujetos a un reglamento. Formaban parte de la cultura local tradicional o bien se practicaban con motivo de acontecimientos excepcionales. Permitían diversiones públicas, apuestas y beneficio, todo a la vez. No había necesidad de organizar competiciones regulares. No existía una clase especial de deportistas, que hubieran recibido una formación en esos juegos y se preocuparan por mantenerse en forma. No existía ni una red nacional o local de transporte, ni una verdadera prensa deportiva. Reinaba una fascinación general por las hazañas extremas, pero no se había establecido acuerdo alguno acerca de cómo debería ser el cuerpo atlético ideal. No se definió ninguna norma antes de la era del deporte *amateur.* Los deportistas más conocidos eran o bien gigantes o bien individuos minúsculos. Los jinetes, cuyo peso era a menudo como el de un niño, se encontraban entre las figuras más emblemáticas del deporte; con frecuencia perdían la salud a fuerza de purgantes, de hacer dieta y de baños

de vapor que les permitían reducir su peso al mínimo. El más famoso de los jinetes victorianos, Fred Archer, fue campeón durante trece temporadas seguidas. Consiguió ganar el Derby de 1880 a pesar de una lesión muy grave en un brazo (se lo ataron al cuerpo). Valiente y excepcionalmente popular, padecía depresiones que le llevaron al suicidio cuando estaba en la cumbre de su gloria. Archer fue un gran deportista profesional, pero era la antítesis del ideal físico del deporte *amateur:* un espíritu sano en un cuerpo sano[112].

El cuerpo del amateur

El ideal de una vida basada en la ociosidad y la cultura, que influenció a la nobleza europea desde el renacimiento, se abandonó poco a poco a lo largo del siglo XIX. La época victoriana valoró la actividad en sí misma. El deporte moderno exigía un gasto gratuito de energía durante un periodo dado de tiempo. Cada vez con más frecuencia se dedicaba el tiempo libre al ejercicio. El deporte era una forma de juego que exigía una aplicación constante así como esfuerzos regulares. Se percibía el cuerpo humano como una máquina a la que había que hacer funcionar de manera regular para que pudiese alcanzar todo su potencial. Objetivo que no podían cumplir las manifestaciones deportivas ocasionales que se organizaban en los pueblos. El deporte *amateur* aspiraba a promover la participación. Ver cómo otros se ejercitaban no tenía valor si no impulsaba a los espectadores a participar. La medicina, en lugar de desaconsejar los ejercicios que exigían un gran desgaste, se dedicó a recomendarlos. La época victoriana hizo suyo el lema *Mens sana in corpore sano* que ya hemos citado. Se convirtió en «un verdadero artículo de fe para millones de personas [...], ponderado en la prensa, predicado en los sermones, recomendado en las consultas de los médicos y por todo el país»[113]. Benjamin Brodie, presidente de la Royal Society, médico de Jorge IV y de Guillermo IV, creía que «la alienación mental era en general consecuencia de alguna función defectuosa del cuerpo»[114].

El siglo XIX asistió al triunfo progresivo de la división del trabajo y de los lugares de trabajo cerrados. A los movimientos repetitivos del cuerpo se añadía la falta de aire fresco. Las clases medias adoptaron empleos sedentarios, para los que tenían que someterse cada vez más a menudo a exámenes y concursos. La expansión de la clase media victoriana fue muy rápida: el número de funcionarios de la administración y miembros de profesiones liberales pasó de 183.000 a 289.000 entre 1851 y 1891; durante ese mismo periodo, el de empleados de oficina creció de 121.000 a 514.000[115]. Estos grupos desem-

peñaron un papel clave en la creación del deporte moderno, en primer lugar, como participantes, más tarde como cuadros y dirigentes de clubes.

Los empleos de oficina, en el sentido que ahora damos a esta expresión, aparecieron a mediados del siglo XIX; con ellos se desarrolló la necesidad de hacer ejercicio de manera regular y agradable. Gran Bretaña poseía casi mil campos de golf a fines del siglo XIX, creados en la mayoría de los casos a lo largo de los últimos veinticinco años. Allí, como decía el director del Stanmore Golf Club, situado en el norte de Londres, «el hombre de negocios que trabaja duro puede olvidarse de sus inquietudes y preocupaciones, los amigos pueden reencontrarse en el marco de una cordial rivalidad [...]»[116]. El moralista bostoniano Oliver Wendell Holmes, cuando criticaba las costumbres sedentarias de la nueva clase media, ya había deplorado «la vida vegetativa del americano» y «la juventud vestida de negro, con las articulaciones rígidas, los músculos fláccidos y el tono macilento de nuestras ciudades del Atlántico»[117]. Los trabajadores de oficina no tenían ni la constitución robusta, ni las virtudes viriles del campesino o el caballero de provincias. Desde este punto de vista, puede interpretarse el aumento de los deportes modernos como el primer antídoto prescrito contra lo que denominamos hoy en día «estrés de los ejecutivos».

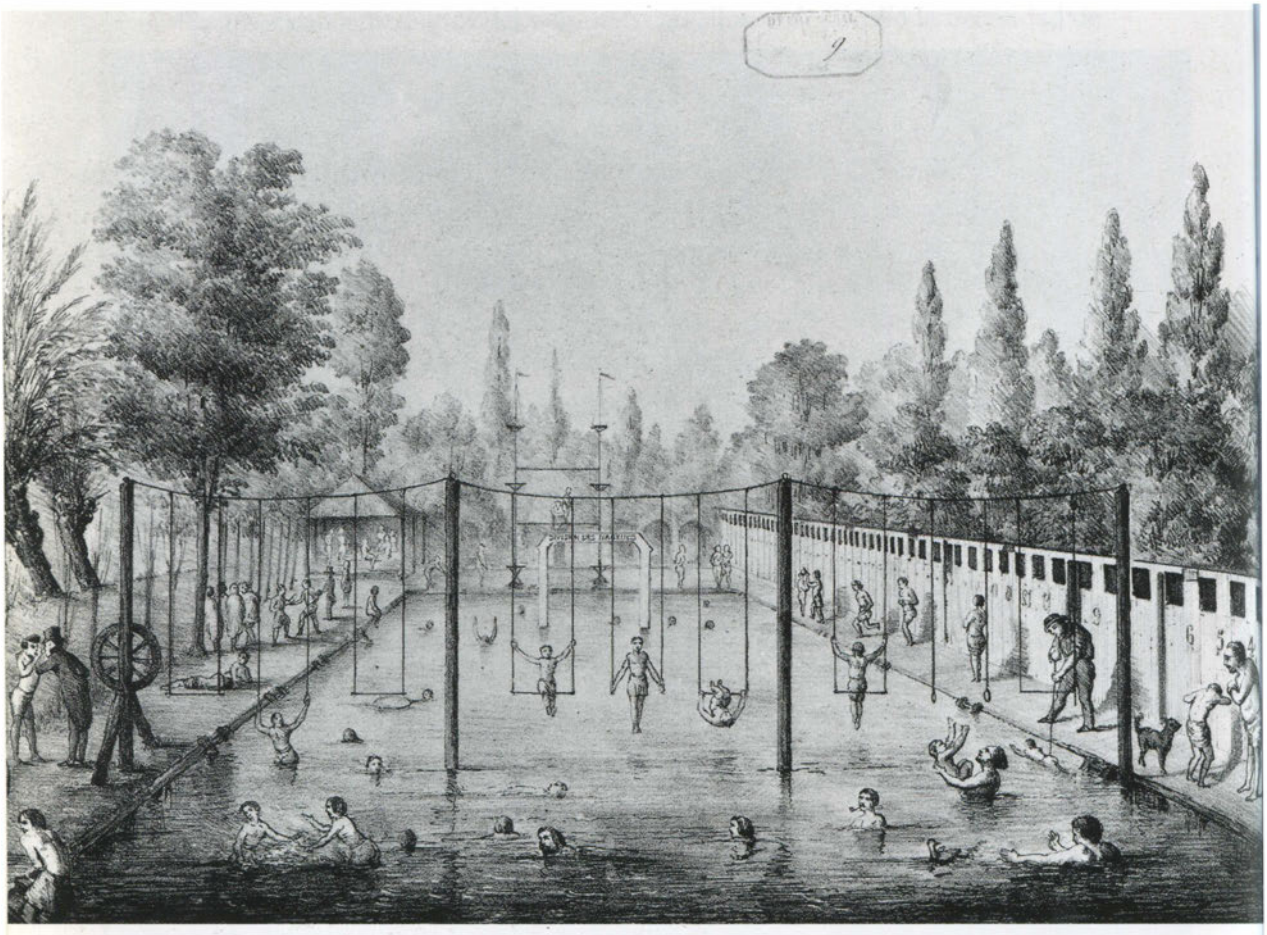
También se hicieron advertencias similares en París, durante la década de 1880, contra el *surmenage* o fatiga intelectual, al que se hacía responsable del debilitamiento de las futuras élites y, por consiguiente, de la eventual incapacidad para recuperar la pujanza francesa, disminuida tras la guerra desastrosa de 1870[118]. Las ideas de Darwin, al difundirse, generaron miedo, cada vez más compartido, a un deterioro físico de la raza. Personalidades de primer orden, en numerosas naciones occidentales, estaban convencidas de que las razas se enfrentaban por el dominio político y económico. Por eso, tener un cuerpo sano y bien preparado parecía cada vez más importante. Herbert Spencer lanzó entonces su famoso aforismo: «Ser una nación de buenos animales es la primera condición para la prosperidad nacional». Si Gran Bretaña, por ejemplo, quería mantener su riqueza y su Imperio, debía producir generaciones de jóvenes físicamente preparados con el fin de ganar «la lucha por la vida». Las publicaciones escolares estaban llenas de historias que ponderaban el deporte de equipo, la mejor de las preparaciones para una vida de acción y de conquistas imperiales. El deporte hacía que un joven fuera capaz de residir en África o Asia, capaz de colaborar con los demás y de mandar[119].

El cuerpo cultivado: gimnastas y deportistas en el siglo XIX



1. Honoré Daumier, *Un complemento de educación brillante,* París, Biblioteca Nacional de Francia.

El arte del «boxeo» y del «bastón» (esgrima de pies y puños) toma, para algunos hombres de las ciudades de principios del siglo XIX, el lugar que tenía antes el arte de la espada para la nobleza.



2. *Una piscina,* 1851, París, **Biblioteca Nacional de Francia.**

La piscina se desarrolló junto con una nueva gestión del agua en las ciudades, a principios del siglo XIX. Es más un espacio de ejercicio y para combatir el frío que un lugar de competición.



3. Frontispicio, finales del siglo XIX.

Durante mucho tiempo a lo largo del siglo, el arte de nadar se consideró tanto un ejercicio físico como una hidroterapia.



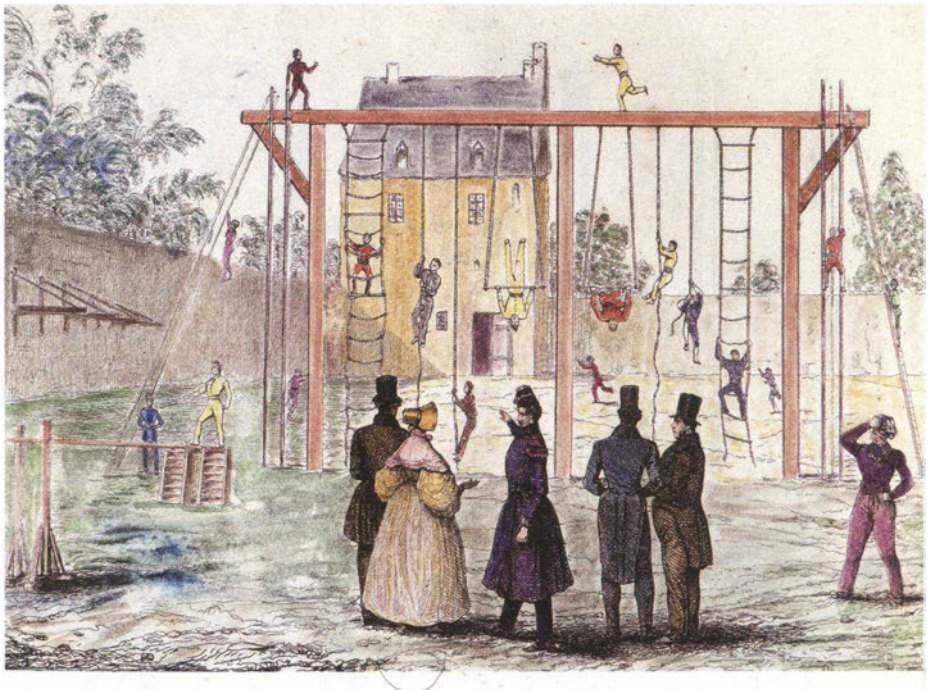
4. *Baños públicos femeninos*, hacia 1890, Berlín.

Las mujeres son más numerosas en las piscinas de finales del siglo XIX, sus bañadores más atrevidos.



5. Grabado de moda, siglo XIX, Compiègne, Museo del Automóvil.

La nueva silueta masculina del siglo XIX: la voluntad burguesa expresada en el busto prominente y la cintura apretada.



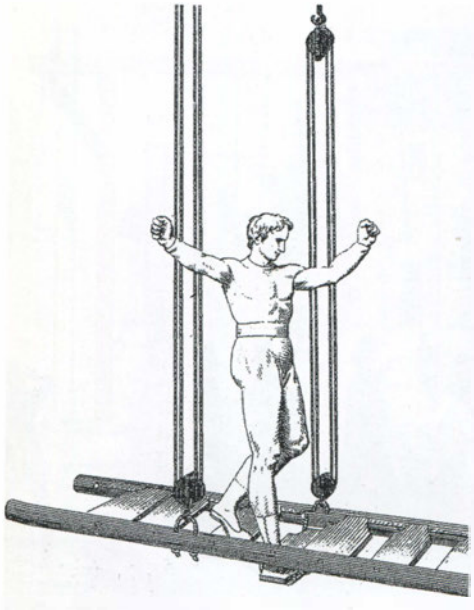


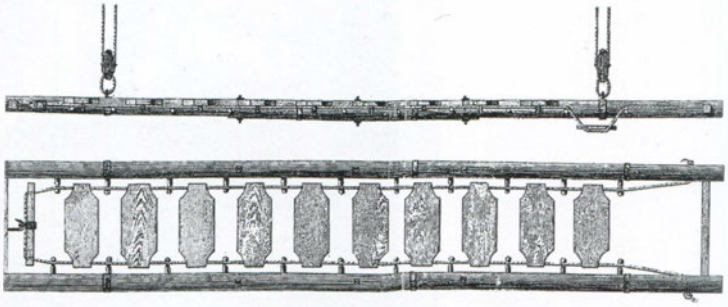
6. *Ejercicios gimnásticos*, principios del siglo XIX.

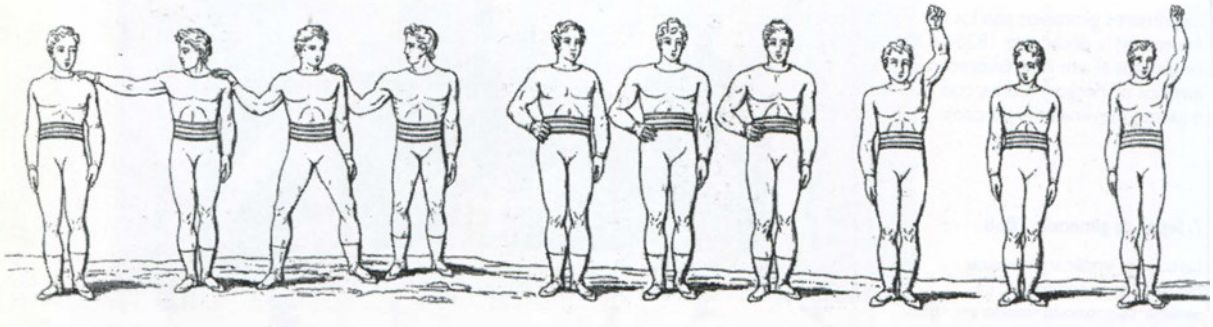
Los primeros gimnasios son los de Amoros, en la década de 1820-1830: los aparatos al aire libre favorecen los ejercicios de riesgo y fuerza, que requieren movimientos precisos.

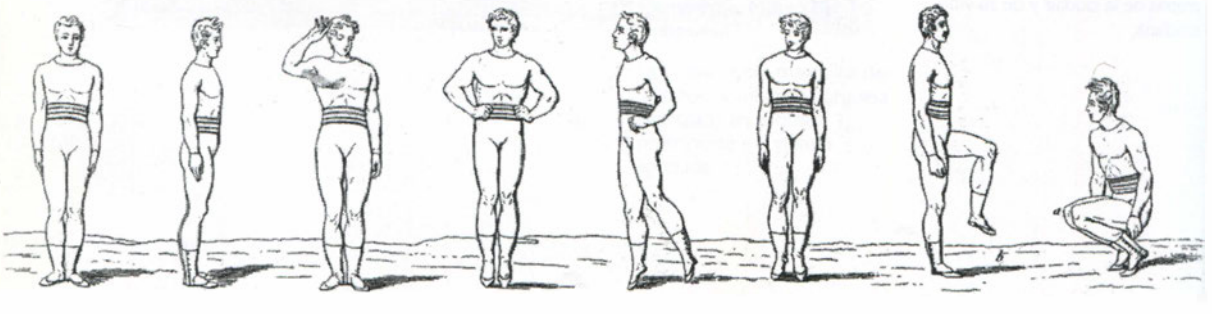
7. *Sesión de gimnasia*, 1858.

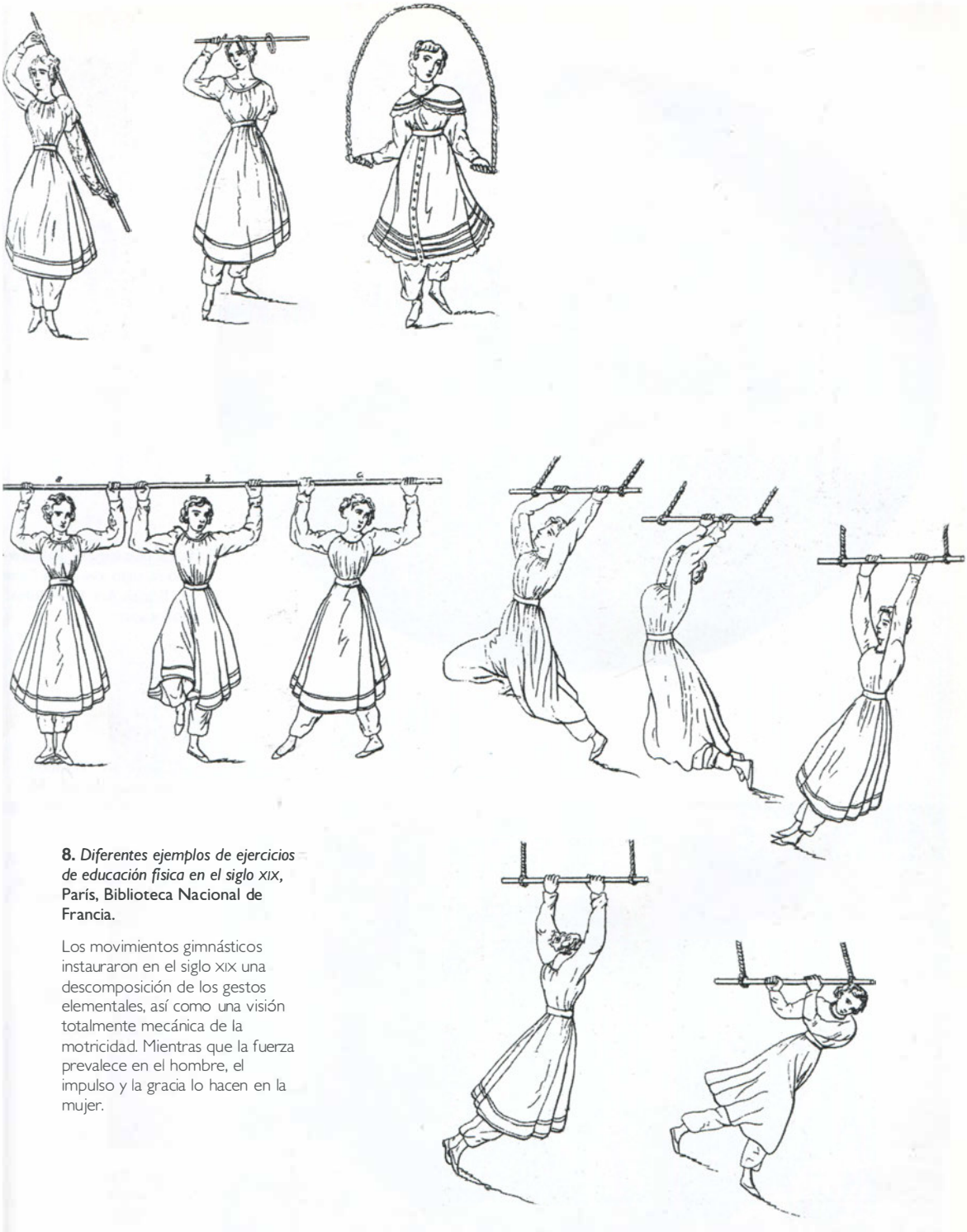
Las correas implican movilizar músculos muy concretos. La vestimenta continúa siendo en 1858, sobre todo para las mujeres, las propias de la ciudad y de su vida cotidiana.











8. *Diferentes ejemplos de ejercicios de educación física en el siglo XIX*, París, Biblioteca Nacional de Francia.

Los movimientos gimnásticos instauraron en el siglo XIX una descomposición de los gestos elementales, así como una visión totalmente mecánica de la motricidad. Mientras que la fuerza prevalece en el hombre, el impulso y la gracia lo hacen en la mujer.

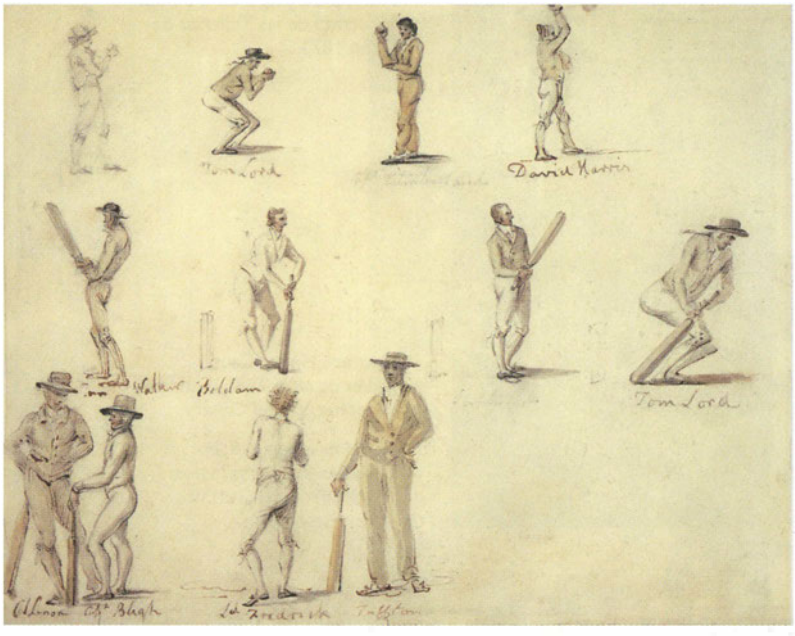


9. Escuela inglesa, *Partido de cricket*, siglo XVIII, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.



10. Según J. F. Weedon, *Jugadores de críquet*, 1887, Londres, Marylebone Cricket Club.

Desde el siglo XVIII al XIX, el críquet instaura combinaciones más geométricas y movimientos más técnicos y precisos.



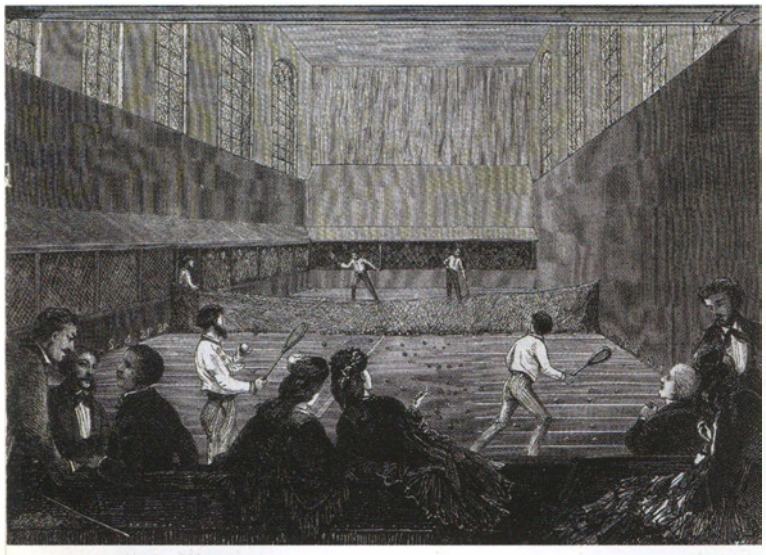
11. George Shepheard, *Jugadores de críquet*, siglo XIX, Londres, Marylebone Cricket Club.

Análisis enteramente visual y no numerado del movimiento del listón, a principios del siglo XIX.



12. Según Robert Cruikshank, *Fútbol*, grabado de George Hunt, 1827, col. part.

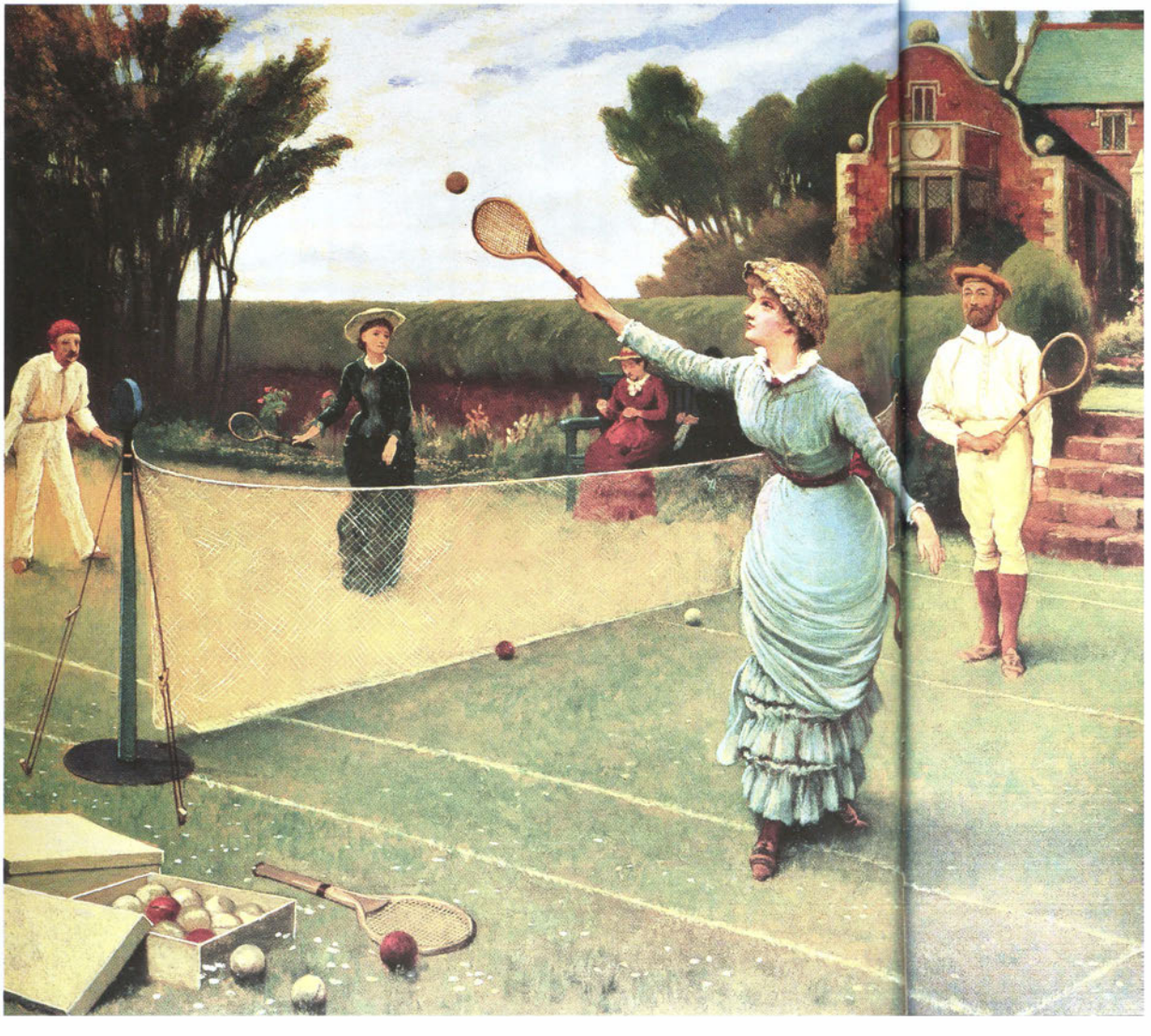
El fútbol de 1827 tolera el combate de puños así como la promiscuidad de los cuerpos.



13. La sala del juego de la pelota de la terraza de las Tullerías de París, en 1873.

14. Horace Henry Cauty, *Jugadores de tenis*, 1885, Londres, Christopher Wood Gallery.

De la pelota al tenis: reglas simplificadas y universalizables, golpes desarrollados, recintos abiertos y despejados.

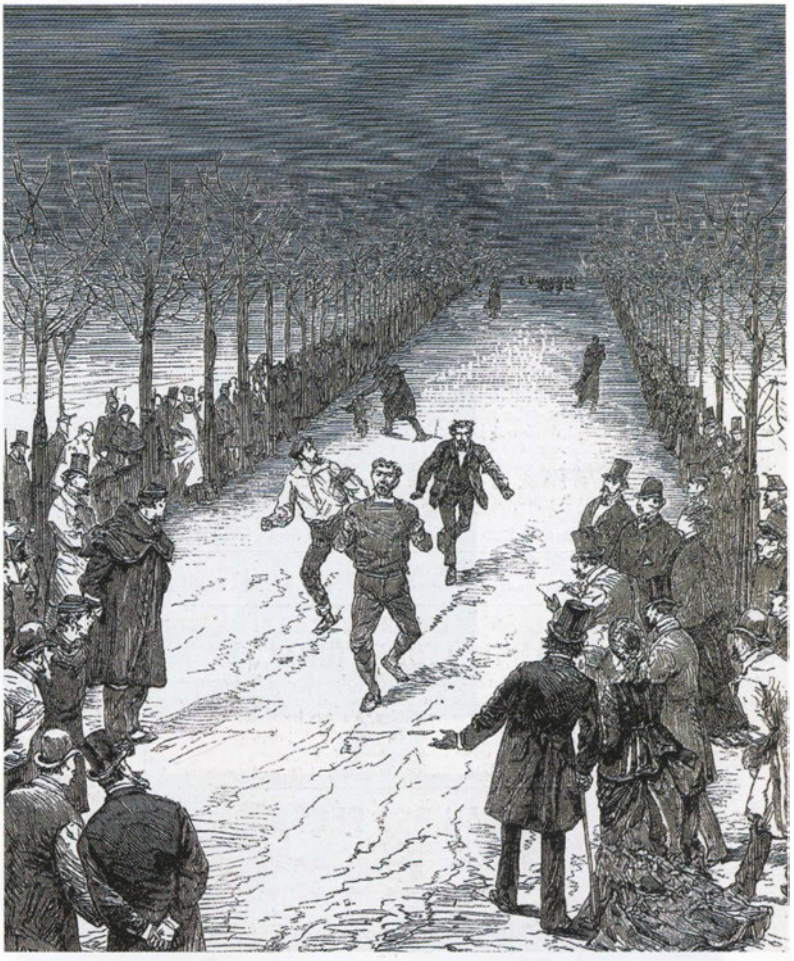


pelota
s de

ndres,
/.

es,
os





15. *El Club de corredores*, 1875.

El club de corredores: organización democrática de clubes distinta a las antiguas sociedades de juego, en donde se registran tiempos y puntuaciones y se insiste sobre las resultados y los progresos.

16. Théodore Géricault, *Combate entre T. Cribb y T. Molineaux, el 18 de diciembre de 1810,* litografía, París, Biblioteca Nacional de Francia.

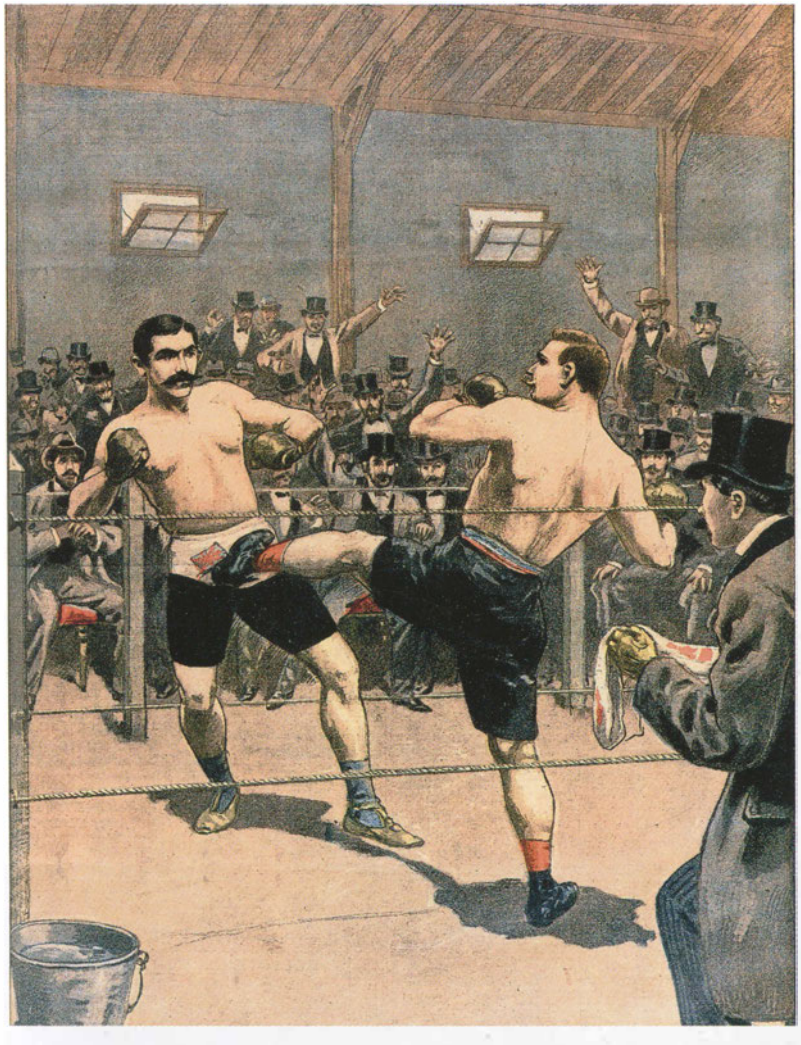
Cribb y Molineaux se enfrentan con los puños desnudos en un espacio no balizado, sin equipaje reglamentario y con los espectadores desperdigados.



17. T. Blake, *Randall contra Turner,* 1805.

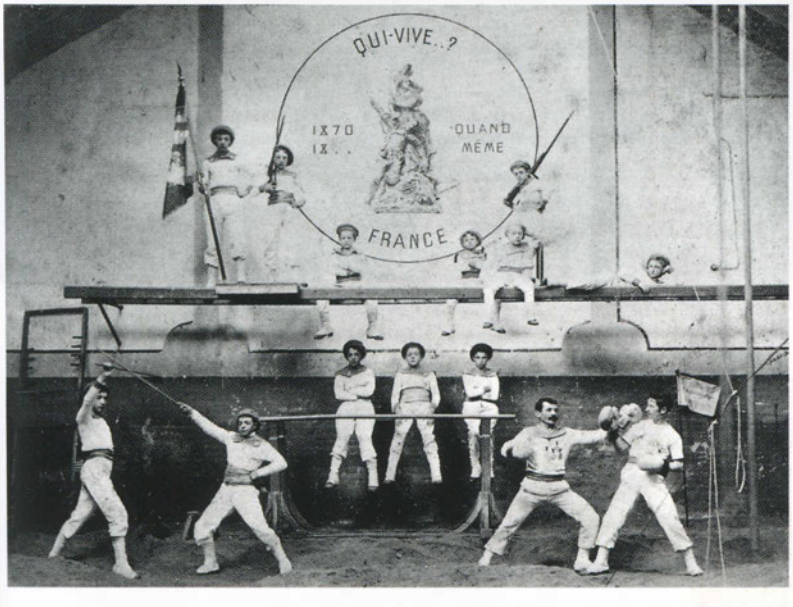
El espacio del combate se reglamenta y baliza durante el primer tercio del siglo XIX. Aparecen los guantes y un árbitro que vigila los golpes, si bien el recinto sigue siendo aleatorio y el público está masificado.





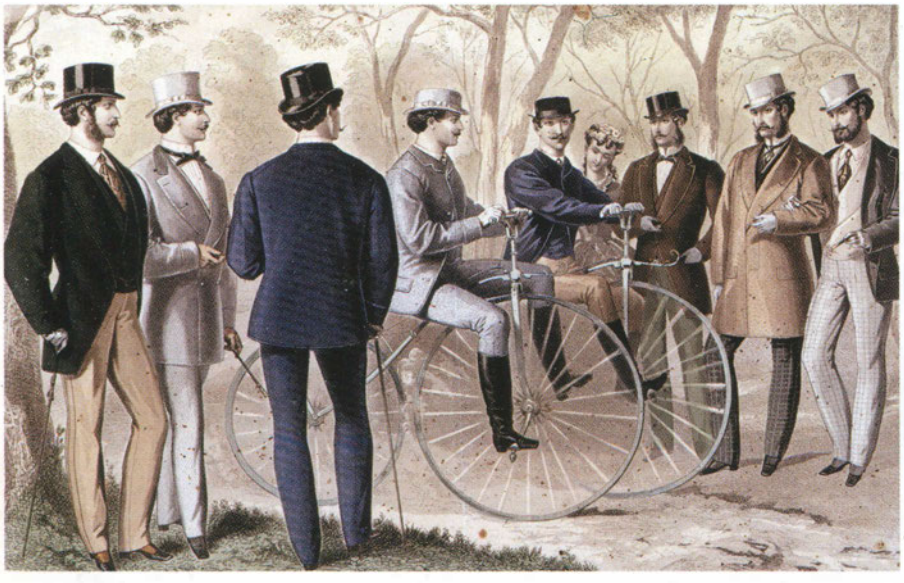
18. *Combate de boxeo* en *Le Petit Journal*, noviembre de 1899.

A finales de siglo, ya se cuenta con un recinto específico, así como con un equipaje propio. El público está ordenado. Un reglamento preciso califica los golpes y mide el tiempo.



19. *La Sociedad «Los niños del Havre» en la «Liga de los Patriotas»*, Le Havre, 10 de junio de 1886, París, Biblioteca Nacional de Francia.

Las sociedades de gimnasia creadas en Francia después de 1870 justifican sus ejercicios físicos y su sociabilidad mediante el puro proyecto patriótico.

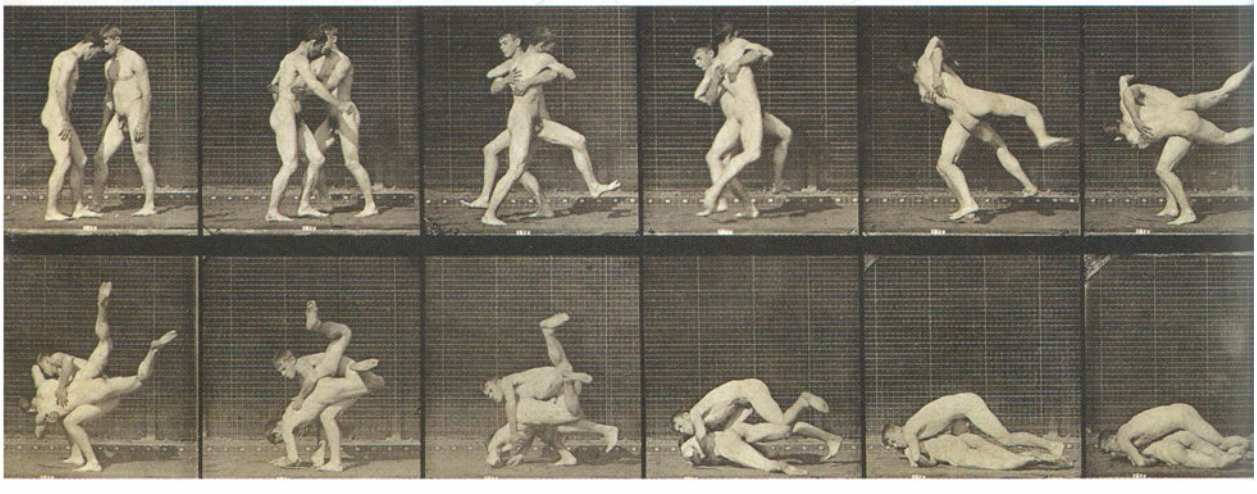


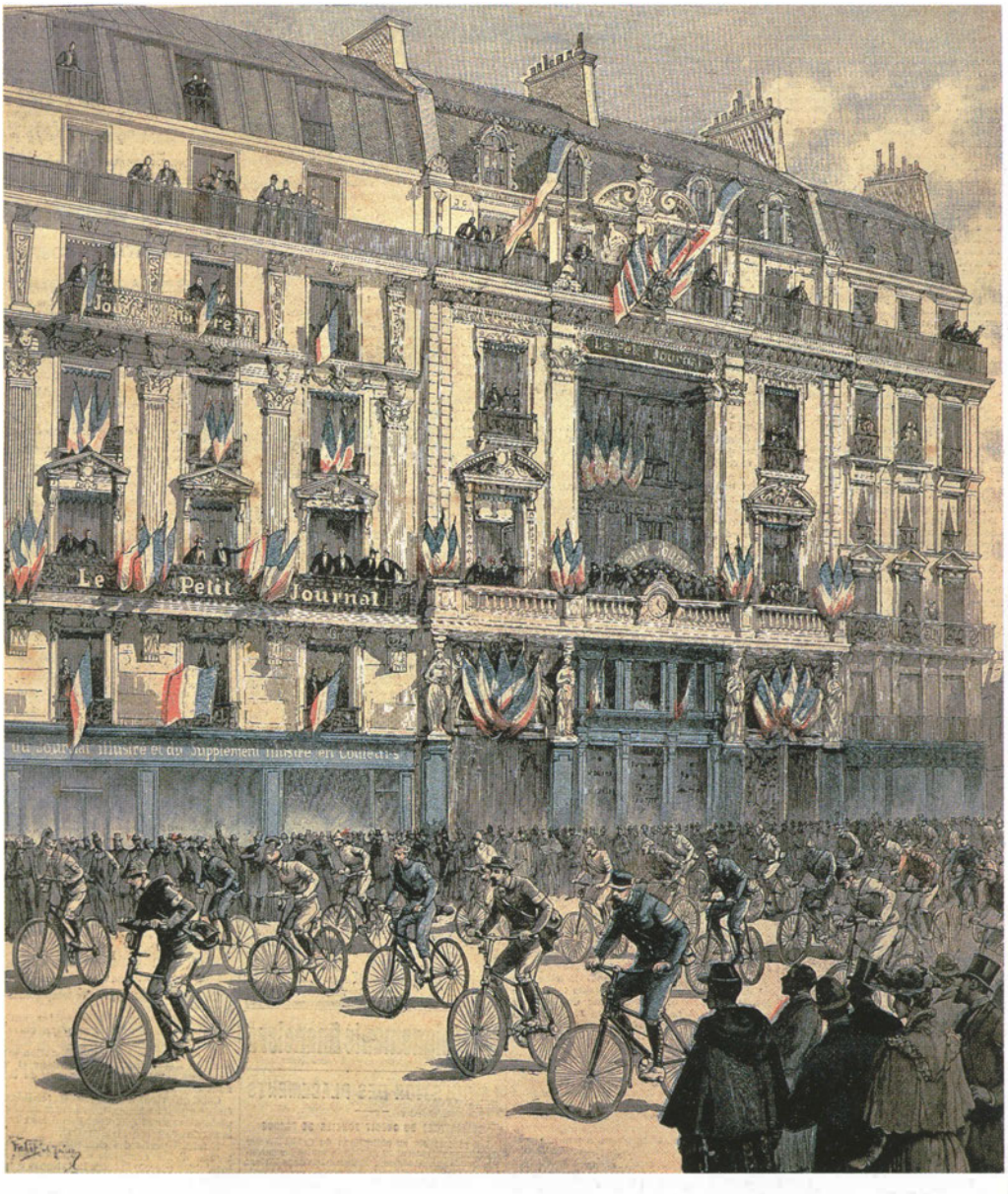
20. *Paseo en bicicleta,* **grabado, 1870.**

La Gran-Bi, inventada en 1855, es la primera «máquina» de desplazamiento individual. La fuerza aplicada directamente sobre la rueda delantera obliga a incrementar la circunferencia de esta rueda, lo que debilita al conjunto.

21. Eadweard Muybridge, ***Álbum sobre la descomposición del movimiento,*** **1872-1885, París, Museo de Orsay.**

La crono-fotografía permite, en los años 1870, realizar un análisis totalmente distinto del movimiento, en donde los tiempos y espacios pueden numerarse.





22. *Salida de la carrera París-Brest,* **septiembre de 1891, en** *Le Petit Journal.*

La bicicleta, inventada a finales de la década de 1880, transforma, a través de la transmisión por correa, la relación de las fuerzas aplicadas. Desde entonces se pueden idear carreras «largas», lo que permitirá a los periódicos que las relatan vislumbrar un nuevo mercado.



23. Cartel de la Exposición Universal de 1900.

Con ocasión de la Exposición de 1900 se celebraron los Juegos Olímpicos de París. Unos Juegos todavía balbucientes, pero cuyo vínculo con la industria prefigura ya la convergencia entre el deporte, la técnica y el progreso.

El deporte *amateur* proponía un uso nuevo del cuerpo que se correspondía con las necesidades de una población urbana en rápido crecimiento. Resulta significativo que las primeras asociaciones deportivas modernas y los primeros clubes se crearan en Londres, que entonces era la ciudad más poblada del mundo (2.300.000 habitantes en 1850). La capital de Inglaterra contaba con un número excepcional de comerciantes, funcionarios, empleados de oficina, abogados y contables; todos atravesaban Londres procedentes de estaciones del extrarradio para ir a la City, «avanzando por miles, inclinados hacia delante, alargando el paso [...] pasaban rápidamente, y llegaban otros y más aún, como las legiones silenciosas de un sueño»[120]. El novelista victoriano George Gissing escribió mucho sobre la vida en las oficinas londinenses. «A mediodía, hoy, el sol inundaba las colinas de Surrey; campos y senderos llenos de los primeros aromas de la primavera [...] pero de todo eso, Clerkenwell no se daba cuenta; aquí, era un día como los demás, con muchas horas, cada una de las cuales representaba una fracción de su sueldo semanal»[121]. Las nuevas condiciones de trabajo urbano incitaron a los jóvenes londinenses acomodados, que habían practicado nuevos deportes en su vida escolar, a fundar la Football Association en 1863 y la Rugby Union en 1871. Su ejemplo se siguió en Harvard y Yale en la década de 1870, más tarde por los alumnos de instituto del Paris Racing Club y el Stade francés en la década de 1880.

El final del siglo XIX estuvo marcado por el crecimiento de grandes ciudades nuevas en Europa. La explotación del carbón y el hierro, la metalurgia y el textil dieron pie a la creación de regiones industriales de fuerte densidad, como la cuenca del Ruhr, que contaba con más de dos millones de habitantes en 1900, o las grandes aglomeraciones de Manchester, Birmingham y Glasgow. El ferrocarril transformó la vida urbana al permitir que se crearan barrios en los suburbios con parques y espacios disponibles para la práctica del deporte. El nuevo cuerpo atlético no se formaba ni en el campo ni en el centro de las ciudades, sino en las zonas verdes, en lugares como Blackheath, Twickenham y Wimbledon. La urbanización a gran escala imponía el cambio de la ciudad. De algo sucio, superpoblado, insano y peligroso, había que transformarla en un espacio civilizado donde el cuerpo y el espíritu pudieran desarrollarse de manera armoniosa[122]. Los hombres de la clase media cogían el tren para ir al trabajo y apenas tenían ya necesidad de las habilidades del jinete de generaciones pasadas. Desde luego, algunos practicaban la caza por cuestiones de prestigio social, pero la mayoría de los representantes de la clase media prefería dedicarse a los deportes de equipo,

entre los jóvenes, y apuntarse a algún club de tenis o golf que proliferaron en casi todos los suburbios ingleses de fines del siglo XIX.

Fue en el seno de las instituciones escolares de mediados de la era victoriana en Gran Bretaña donde se elaboraron el nuevo cuerpo atlético y los valores de juego limpio y deportividad. El más famoso de estos nuevos juegos fue inventado en 1823 por William Webb Ellis. «Con un elegante desprecio por las reglas del fútbol tal como se practicaba en su época, fue el primero en coger el balón con sus brazos y correr con él, poniendo así las bases de lo que sería el juego de Rugby». La autenticidad de esta inscripción, que conmemora un acontecimiento que se desarrollaría en la escuela de Rugby, resulta bastante dudosa. Este mito clásico de los orígenes permitió sobre todo que las grandes escuelas hicieran suyo el nuevo juego; los miembros de la clase obrera, por su parte, crearon una liga de rugby autónoma en 1895. No por ello dejó la escuela de Rugby de ser relevante para la difusión de este deporte, si bien su famoso director, Thomas Arnold, se desinteresó de él, pues pensaba que su deber era ante todo formar «caballeros cristianos». Se preocupaba más de la mente que del cuerpo. No obstante, profesores más jóvenes comenzaron a comprender que los juegos de equipo ofrecían la posibilidad de combinar los antiguos valores de valentía y honor con las nuevas ideas de competición y esfuerzo.

Varios profesores de Rugby se convirtieron, más tarde, en directores de centros educativos. Entre ellos, G. E. L. Cotton, de Marlborough, sirvió de modelo a uno de los personajes de *Tom Brown's Schooldays,* el clásico de Thomas Hughes, dedicado a la vida en las grandes instituciones escolares de la época. Edward Thring, deportista consumado de Cambridge, asumió la dirección del oscuro instituto de Uppingham en 1853. Consiguió hacer una de las escuelas más famosas de Inglaterra gracias a su práctica de deportes de equipo[123]. A. G. Butler, director de la escuela de Haileybury, no dudaba, por su parte, en participar en partidos de fútbol: «Con una camiseta blanca inmaculada y tirantes rojos [...] se lanzaba a la melé para salir en posesión del balón bien alto; después, al instante siguiente, se tiraba al lodo como el más humilde de los delanteros»[124]. El sistema educativo, que se extendía con rapidez, asoció la formación clásica a nuevos modos de educación moral y disciplina: se consideraba que los deportes, sobre todo, «formaban el carácter». Gracias a ellos, observaba el novelista cristiano Charles Kingsley, «los muchachos adquieren virtudes que ningún libro puede enseñar; no sólo la audacia y la resistencia, sino, mejor aún, un (buen) carácter, el control de sí mismos, el sentido del juego limpio y el honor»[125].

Todo esto formaba parte de una amplia iniciativa dirigida a renovar el ideal del *gentleman.* Es a lo largo de la época victoriana, en Gran Bretaña, cuando se difunden los valores de las nuevas clases superiores —sentido del servicio público, integridad— asociados al espíritu de competición y eficacia. La antigua cultura deportiva se encontró relegada a algunas actividades como la caza y la equitación. El remo, las carreras, el boxeo, el cricket y las nuevas modalidades de fútbol se vieron profundamente influidas por los valores burgueses de respetabilidad y competición honesta. Las élites surgidas de las grandes escuelas rechazaron la antigua cultura del deporte para adoptar una más pura desde el punto de vista moral, que denominaron «deporte *amateur*». El *amateurismo* primigenio combinaba los conceptos de honor y esfuerzo. El incentivo de la ganancia simbolizaba a los deportes antiguos; la proliferación de apuestas había llevado a una corrupción degradante y destruido la razón de ser de la competición. El deporte, en su nueva acepción, no consistía sólo en conseguir resultados, perder o ganar, sino en promover el principio mismo de la competición. Ésta era necesaria y fuente de satisfacción, pero también era portadora de gérmenes de desintegración social, como señalaban algunos críticos contemporáneos: Carlyle, Marx y Ruskin.

Lo *amateur* ensalzaba el principio de competición haciendo énfasis en los valores morales y sociales de la participación. El equipo era más importante que el individuo. Tras haber luchado encarnizadamente durante un partido, los miembros de ambos equipos se estrechaban la mano al final del mismo. El deportista debía, en el terreno de juego, dar prueba de refinamiento y comportarse como un *gentleman,* es decir, saber controlarse y dar impresión de elegancia y calma. El «control de uno mismo» era la virtud inglesa por excelencia según Taine, que visitó Oxford en 1871[126].

Los niños disponían de mucho tiempo en los internados para entrenarse. Las escuelas canalizaban la energía de sus alumnos hacia la práctica cotidiana del deporte... que además tenía la ventaja complementaria de hacer que se olvidaran del sexo. Se consideraba que los homosexuales estaban dotados de un cuerpo débil y afeminado, completamente distinto de la apariencia honesta del deportista, desprovistos de la mano firme y los músculos sólidos de éste. La Iglesia de Inglaterra cada vez se mostró más partidaria de la idea de un «cristianismo musculoso» que atraería a los jóvenes y purificaría su cuerpo por medio del deporte. Esta purificación a través de ejercicios viriles, preferiblemente de carácter colectivo, como el fútbol y el cricket, se

convirtió en un dogma anclado con solidez en el sistema educativo británico. En Inglaterra se construyeron muchos centros educativos a fines de la era victoriana como si fueran catedrales en estilo gótico flamígero. Incluían varias hectáreas de campos deportivos. Estos centros competían entre sí por ofrecer las mejores instalaciones a sus alumnos. Estos amplios terrenos se pensaron para llevar a cabo competiciones organizadas dentro de la propia institución o entre alumnos de dos instituciones. Jugar en representación de su centro implicaba el mayor de los honores. La importancia que se otorgaba al deporte en estas grandes instituciones de fines del siglo XIX y la seriedad con la que se practicaba explicaban el alto rendimiento que alcanzaban los mejores jugadores.

Fueron antiguos alumnos de centros educativos, que trabajaban en Londres y residían en suburbios ajardinados como Barnes, Richmond o Blackheath quienes constituyeron las primeras asociaciones deportivas. En la década de 1840 se intentó establecer un reglamento de fútbol en la Universidad de Cambridge, pero fue imposible poner de acuerdo a los partidarios de jugar con las manos y los de jugar sólo con los pies. Quienes procedían de los centros más antiguos y prestigiosos, como Eton y Harrow, se negaban a aceptar las reglas dictadas por centros más recientes, como Rugby. Después de una serie de reuniones, nació la Football Association (FA) a fines de 1863, pero algunos clubes partidarios de jugar con las manos, como Blackheath (que databa de 1858), se negaron a formar parte de ella. Las objeciones que planteaban sus miembros no se limitaban a la manera de manipular el balón, sino también se referían al tipo de contactos físicos aceptables: en esencia, el derecho o no a dar una patada al contrincante por debajo de la rodilla para quitarle el balón. Según la FA, era evidente que se debían eliminar del deporte adulto estas costumbres escolares. Sin embargo, otros señalaban que con ello se quitaba «al juego lo que necesita de valor y arrojo»[127].

Eran los partidarios de la antigua cultura deportiva quienes se expresaban así; no consiguieron impresionar a los jóvenes abogados, médicos, periodistas, hombres de negocios y funcionarios que constituyeron los primeros equipos. Éstos no tenían ganas de poner en peligro sus carreras arriesgándose demasiado. El deporte debía ser una demostración de solidez, no de violencia peligrosa. No se podía evitar que de vez en cuando hubiera algún lesionado. Pero se debía proteger el cuerpo tanto como desarrollarlo. Era necesario establecer una frontera muy clara entre lo que era un contacto físico legítimo, formador del carácter, y una conducta violenta que no lo era.

La velocidad, la estrategia, el control de uno mismo y la habilidad eran más importantes que la capacidad para sufrir o infligir violencia.

Se realizó un esfuerzo claro con el fin de minimizar el riesgo de lesiones en el cricket gracias a la introducción de espinilleras almohadilladas, la construcción de terrenos de juego más llanos y el mantenimiento de un césped cortado con cuidado para que la bola, muy dura, pudiera rebotar de manera previsible. El bateador tenía que demostrar su valor ya que debía enfrentarse a un lanzador potente. Era lo que convertía al cricket en un juego moralmente útil. Pero, como en el caso del fútbol y el rugby, se debía limitar el peligro que corrían los jugadores; lo que significaba que la bola no debía lanzarse como si fuera una piedra, como quien golpea, sino con el brazo arqueado *(bowled).* La técnica del cricket se hizo muy compleja y los alumnos de los centros universitarios dispusieron a partir de entonces de entrenadores profesionales. El cricket se convirtió en el deporte más apreciado por la élite de los centros universitarios. Descansaba sobre una etiqueta compleja que exigía, sobre todo, que los jugadores *amateurs* prefiriesen el ataque y no discutieran la decisión de un árbitro. Para los extranjeros, este juego se convirtió en la esencia misma de Inglaterra, sentimiento que también compartieron los británicos. El cricket, no obstante, se exportó a Australia. A partir de la década de 1880, los partidos disputados entre ambos países suscitaron un inmenso interés por parte del público inglés y australiano. Poco a poco fue instaurándose una nueva ética *amateur;* los jugadores profesionales se vieron obligados a adoptarla; condujo, además, al establecimiento de un sistema de equipos por condados, dirigido por comités de *gentlemen.* El aristocrático Marylebone Cricket Club encabezaba esta estructura, que fijó las reglas del juego y organizó el desarrollo general de este deporte desde los campos para lores, en Londres.

La nueva élite de *amateurs* rechazaba la idea de una preparación física especial. El deporte que practicaban era una exaltación de las cualidades naturales del cuerpo humano. Los antiguos campeones, y sobre todo los púgiles, habían hecho hincapié en los entrenamientos complejos y seguían regímenes alimenticios especiales con el fin de tener todas las bazas a su favor para ganar no sólo el partido, sino también el dinero que lo acompañaba. Los *amateurs* despreciaban este tipo de cálculo, que no era digno de un *gentleman.* El más famoso de todos los jugadores de la primera generación de futbolistas, G. O. Smith de Charterhouse y de Oxford, recordaba que en su época nadie «se entrenaba jamás, y puedo afirmar sin riesgo a equivocarme», añadía, «que nunca fue necesario»[128]. El concepto de lo *amateur* se fundaba

en un equilibrio natural del cuerpo —equilibrio de diferentes tipos de movimiento y régimen alimenticio—. Se consideraba normal beber cerveza y fumar. El nuevo *amateur* no entrenaba su cuerpo con ayuda de ejercicios físicos especiales, con el fin de evitar lesiones, de mejorar sus reflejos y recuperación; se contentaba con mejorar su técnica con la práctica de diversos juegos. Sólo el cricket obligaba a dominar las reglas elementales del bate y el lanzamiento, pero no se podía hablar, sin embargo, de preparación científica.

El deportista *amateur* atribuía una gran importancia a la manera de vestirse. La vestimenta deportiva se inspiraba en el estilo de la ropa diaria que llevaban los miembros de las clases superiores. Se incorporó la antigua simbología caballeresca —cruces, blasones, bandas, hebillas— en camisetas de fútbol que bien podían llevar un escudo ornado con una divisa en latín. Puede que se tratase de un retorno a un pasado clásico y medieval, como sugiere Mark Girouard en *The Return to Camelot*[129]. Los jugadores de cricket de clase media abandonaron sus antiguos atavíos desenfadados a favor del color blanco. Botas, pantalones, camisas y jerséis blancos se convirtieron en el uniforme de los jugadores de primera clase a partir de la década de 1880. Los mejores se enorgullecían de no ensuciar su ropa, de guardarla inmaculada, una manera de subrayar simbólicamente la pureza y belleza de su deporte y de distinguirlo de sus modalidades más antiguas. Los atletas *amateurs* y los jugadores de tenis también adoptaron el color blanco.

Oxford y Cambridge se distinguieron del conjunto adoptando, respectivamente, el azul oscuro y el azul claro. Llevar «un azul», para un estudiante, era la más alta de las recompensas y la garantía implícita de conseguir enseguida un empleo del más alto nivel. Llamaban a Sudán el país donde «los azules reinaban sobre los negros», por lo numerosos que eran los atletas salidos de Oxford que tenían un cargo en el servicio colonial. En Francia, los miembros del Racing Club no vieron, al principio, el interés de seguir un código en la vestimenta para los *amateurs.* Éstos llevaban ropa de jinete en las competiciones de atletismo y realizaban apuestas sobre los corredores. Pero esta actitud cambió con rapidez y los deportistas franceses adoptaron enseguida el estilo nuevo y elegante propio de la élite inglesa.

Cuando los *Old Etonians* perdieron por poco la final de la Copa en 1883 contra el *Blackburn Olympic,* equipo compuesto por obreros del Norte semiprofesionales, un cronista destacó «la condición superior de este equipo que se había entrenado de manera sistemática [...] lo cual le permitió alcanzar una victoria por poco margen en la media hora de prórroga»[130]. Desde

entonces, los equipos de fútbol profesional adoptaron el principio de un entrenamiento ligero a base de carreras, regates, pero sin tomarlo demasiado en serio. Lo más importante era jugar partidos amistosos de entrenamiento. Incluso en el caso del atletismo, el *amateur* ideal se mantenía apegado a los aspectos agradables del ejercicio; el deporte tenía que ser placer más que sufrimiento. Los *amateurs* británicos, por ejemplo, se mostraron muy críticos con respecto a la seriedad de la preparación física de los estadounidenses con motivo de los Juegos Olímpicos de 1908, que se disputaron en Londres. El *amateur* (inglés) del siglo XIX tenía tendencia a pensar que los británicos eran fuertes por naturaleza, que el deporte no era sino la demostración de esta «superioridad natural» y que, en consecuencia, no exigía esfuerzo de preparación. Hubo que esperar hasta la guerra de los Bóers para que los británicos tomasen conciencia de que no constituían una raza tan bien adaptada como imaginaban. De ahí la importancia creciente que se dio a las victorias conseguidas en competiciones deportivas internacionales, sobre todo en los Juegos Olímpicos, que se percibían como símbolo de la virilidad nacional.

El cuerpo atlético simbolizaba también el prestigio social. Tres estudiantes de Oxford fundaron en 1880 la Amateur Athletic Association (AAA). La Amateur Rowing Association (remo), creada en 1882, se componía en esencia de remeros de Oxford y Cambridge, procedentes de «escuelas de remo» famosas como la de Eton. El remo presentaba la particularidad de haber establecido una barrera social. No admitían a los trabajadores manuales («mecánicos, artesanos o campesinos»). Las demás organizaciones deportivas, incluidas aquellas en las que se practicaba el tenis, hockey, natación y boxeo, no presentaban estas condiciones sociales de elegibilidad. No importaba quién podía llegar a ser miembro de la AAA, pero es evidente que la forma de reclutamiento era diferente según las organizaciones. Los antiguos alumnos de los centros universitarios se afiliaban a ciertos clubes, los empleados del ferrocarril o la banca a otros. De esta manera, el deporte *amateur* combinaba un acceso relativamente abierto con cierta exclusión. El deporte era fruto de esa época liberal que fue testigo del derecho al voto concedido a los trabajadores de sexo masculino por las leyes reformadoras de 1867 y 1884, pero el poder continuó estando en manos de la élite[131].

El ejemplo inglés: Europa y el ideal amateur

Esta transformación de la cultura deportiva inglesa le valió la admiración general de los visitantes extranjeros. Esto fue lo que sucedió con el jo-

ven barón Pierre de Coubertin, que pasó una temporada en los colegios y universidades de la élite en Inglaterra en la década de 1880. Se marchó con el firme propósito de «volver a curtir a Francia». Además de la cruzada que lanzó para la regeneración nacional a través de la competición, se percibe en Coubertin una admiración de carácter aristocrático por la tradición deportiva inglesa y por la manera en que los británicos la adaptaron a su Imperio. Esta visión se tradujo concretamente en el renacimiento de los Juegos Olímpicos, que Coubertin basó en los deportes de atletismo que vio practicar en los *colleges* victorianos.

Es evidente que Pierre de Coubertin no fue el único. Reinó un verdadero entusiasmo por los «deportes ingleses» en la Francia de la década de 1880. Cuando los alumnos de instituciones parisinas prestigiosas, como los liceos Rollin, Condorcet y Carnot, crearon el Racing Club de Francia en 1882, confundieron, al principio, la antigua y la nueva cultura deportiva inglesa. Llevaban cascos de jinete. Apostaban y competían por dinero[132]. Esto no duró mucho tiempo. La crema de la juventud parisina no tardó en informarse a través de aquellos que habían residido en Gran Bretaña como Georges de Saint-Clair. Enseguida supo que los nuevos *amateurs* ingleses rechazaban por completo las apuestas y el dinero siguiendo una idea del deporte entendido como forma de educación moral. Este espíritu *amateur* inspiró a Pierre de Coubertin, quien tuvo la oportunidad de discutir las virtudes del deporte con el *premier* británico Gladstone[133].

El deseo de un «renacimiento físico» fue objeto de numerosos artículos en la prensa francesa, lo cual llevó en 1888 a la creación, por parte del periodista Paschal Grousset, de la Liga Nacional de Educación Física apadrinada por muchos diputados y académicos. La idea era dotar de identidad francesa a los juegos importados de Inglaterra. Por otra parte, revivieron deportes franceses tradicionales que estaban en decadencia, con motivo de fiestas estudiantiles, como los *lendits* o ferias medievales que se celebraban en París. No obstante, la Liga presentaba el inconveniente de estar dirigida por hombres de edad madura. De modo que no tardó en perder su dinamismo[134]. Los únicos progresos decisivos se consiguieron en el sudoeste. En octubre de 1888, Philippe Tissié, joven médico de la región, creó la Liga girondina de educación física. Unos meses más tarde, Coubertin, Saint-Clair y otros constituyeron un organismo rector para todos los que practicaban ya deportes ingleses. El nuevo mensaje de lo *amateur* fue difundido por la Unión de Sociedades Francesas de Deportes Atléticos, organización que

contaba con más de 200 clubes a fines de la década de 1890, casi todos ubicados en la región parisina y en el Sudoeste. Así, el Estadio bordelés se fundó en 1889 y numerosos liceos y clubes universitarios dieron a conocer el rugby en la región. Por entonces Tissié se quedaría prácticamente solo en su voluntad de pasar de la gimnasia a los deportes y combinar diferentes formas de cultura física[135].

En 1900, los deportes ingleses habían establecido en Francia una sólida cabeza de puente que iba mucho más allá de la comunidad de residentes británicos. Se practicaban en clubes en los cuales figuraban a menudo varias disciplinas: rugby, atletismo, fútbol y tenis; sin embargo, el cricket, al que los ingleses otorgaban una importancia excepcional, fue el único que no pudo ser implantado. El tenis, el atletismo y pronto un nuevo deporte, el ciclismo (que los franceses hicieron rápidamente suyo), ofrecían una amplia gama de prácticas estivales. Sin embargo, Francia no creó un juego de pelota propio.

¿Qué había detrás de esta adopción entusiasta de los deportes ingleses por parte de los franceses? La resistencia al imperialismo lingüístico y cultural inglés continuaba siendo extremadamente fuerte y el desprecio y la sospecha fueron la regla durante siglos entre ambos países («la pérfida Albión»). Las cosas empezaron a cambiar desde el II Imperio y sobre todo a partir de 1870, cuando el Imperio alemán, recién creado bajo el impulso prusiano, se convirtió en la amenaza exterior más inquietante. La germanofobia hizo olvidar la anglofobia. Las *Notes sur l'Angleterre [Notas sobre Inglaterra]* de Taine proponían una visión nueva por completo de Gran Bretaña. Ésta, que vio crecer su economía y su Imperio con una rapidez notable, también había conseguido logros, según él, en el plano político. La élite británica también había mantenido el control del poder al dar prioridad a las «reformas desde arriba». Se percibía como flexible y dinámica, como capaz de hallar el equilibrio entre la tradición y los principios de la competición. El deporte *amateur* desempeñaba un papel significativo en este proceso más amplio y parecía ofrecer un modelo prometedor a la nobleza francesa, en el momento en que acababa de instaurarse la III República y sus principios democráticos[136].

En Alemania, ni la aristocracia ni la clase obrera adoptaron los deportes ingleses. Esta última consideraba el fútbol como demasiado elitista. La nobleza, que permanecía fiel a una concepción feudal de la sociedad, no deseaba abandonar sus tradiciones, el duelo y la equitación. La élite prusiana fue clave en la victoria de 1871. No veía razón alguna para adoptar los deportes

ingleses, que proponían una visión más libre e individualista del cuerpo masculino que el modelo militarista prusiano. De hecho, fue la clase media alemana quien se dejó seducir por los deportes ingleses, aunque se mantenía al margen de los rituales deportivos de las sociedades de estudiantes y los festivales gimnásticos de la clase obrera, la cual consideraba el fútbol un juego extranjero y burgués. Éstas fueron precisamente las cualidades que apreciaron los médicos, comerciantes, periodistas, ingenieros, arquitectos y empresarios que constituían el grueso del Deutsche Fussball Bund, unión deportiva que contaba con 83.000 miembros en 1910 (una cuarta parte todavía estaba escolarizada). Se vestían con elegancia, copiaban el estilo británico y daban a sus organizaciones nombres, a menudo latinizados, que recordaban a los de las asociaciones de estudiantes: *Alemania, Germania* o *Teutonia.* La idea era crear un nuevo tipo de asociaciones en las que los ideales de juego limpio y competición se completarían con un sentimiento de identidad nacional[137].

En Estados Unidos, la elaboración de juegos típicamente nacionales favoreció la adopción de la nueva filosofía inglesa del deporte. Como antiguos colonizados, los norteamericanos se mostraban sensibles a todo lo que recordaba el imperialismo cultural. También renunciaron al cricket, al que, sin embargo, se había jugado mucho antes de la guerra de Secesión, sobre todo en la región de Filadelfia. La nueva República quería cimentar su unión en juegos que fueran nacionales y no originarios de la antigua metrópoli colonial. Dicho de otro modo, aunque la cultura deportiva estadounidense derivaba en parte de la tradición británica, se edificó por fin como reacción contra ella. El antiguo juego de pelota inglés, el *rounders,* se reinventó por completo hasta convertirse en el béisbol —para el mito fundacional, lo inventó Abner Doubleday en Cooperstown en 1839—. El nacionalismo estadounidense, reforzado por la victoria del Norte al finalizar la guerra de Secesión, hizo del béisbol un juego puramente americano. Las grandes universidades como Yale, Harvard y Princeton inventaron su propia variante del fútbol y el rugby en la década de 1870, variante conocida en la actualidad con el nombre de fútbol americano. Aunque Estados Unidos se encerró en un sistema de deportes nacionales, excluyendo al resto del mundo, conservó muchos valores culturales típicos del carácter *amateur* británico[138]. En todos los lugares donde se adoptaron los nuevos deportes ingleses se vio emerger un ideal atlético similar; al poner el énfasis en un cuerpo masculino delgado, móvil, se expresaba la nueva ética de la competición y el mérito, así como un ideal estético.

Sobre el uso del cuerpo masculino: la multiplicidad de deportes

La aparición de los deportes modernos no fue un fenómeno simple y uniforme, sino que presentó una gran diversidad. Los juegos de pelota o de balón eran muy diferentes de las competiciones de atletismo o las pruebas de lucha. Éstas no tenían en cuenta la solidaridad de un grupo de jugadores impuesta por los movimientos de un objeto redondo (u ovalado). Pero los juegos de pelota o balón eran extremadamente diferentes según la variedad de aptitudes que exigían. ¿Cómo comparar, por ejemplo, un partido de golf y un partido de rugby? En Gran Bretaña, el rugby y el golf eran los deportes de la clase media y no cabe duda de que al ir envejeciendo los jugadores de rugby se pasaban a menudo al golf. Pero en tanto que forma de ejercicio físico, nada es más diferente. El rugby es una actividad violenta practicada en equipo, que exige habilidad tanto con las manos como con los pies, energía, valor y sentido de la estrategia. El golf es un deporte individual, carente de contacto físico entre los participantes, sólo un apretón de manos al inicio y al final del partido. El golf exige el dominio de una técnica compleja unida a un sentido agudo de la distancia, el suelo y las condiciones atmosféricas; implica un nivel elevado de control físico y psicológico, mientras que el rugby es abiertamente agresivo. Se pueden analizar en los mismos términos el fútbol y el tenis, por ejemplo, o bien el atletismo y el boxeo, el cricket y la natación, el remo y el ciclismo, etcétera. La mayoría de los deportistas del cambio de siglo practicaban varios deportes —hasta cinco o seis, a veces— en función de las estaciones. Se jugaba al fútbol o al rugby de otoño a primavera y al cricket durante el verano, que también era la estación del atletismo. El golf y el tenis constituían el solaz estival de la clase superior y el momento más álgido de la clase media. A menudo se jugaba con un espíritu más amistoso que competitivo.

Los juegos de balón, practicados en equipo, eran los más populares. Se trataba de aquellos que exigían la utilización más diversa y compleja de las aptitudes del cuerpo. Su introducción fue ligada a la búsqueda de una forma de ejercicio que se pudiera practicar durante el invierno. A lo largo del siglo XIX se había impuesto la idea de una actividad constante y esto también era válido para los ejercicios físicos: el nuevo mundo urbano no era sensible a las diferencias de estación. Los ciudadanos trabajaban todo el año y por lo tanto deseaban poder jugar en todo momento. Se necesitaban deportes que pudieran practicarse en el tiempo frío y bajo la lluvia con el fin

de forjar cuerpos curtidos, capaces de soportar el dolor y de llevar a cabo su tarea en las peores condiciones.

En un partido de rugby había que correr, lanzar, chutar, saltar, hacer placajes. El fútbol demandaba una gama idéntica de aptitudes, sin incluir el juego con las manos. Es mucho más difícil de lo que parece saber dominar un balón pesado de cuero, conseguir regatear, pasar y tirar; hacen falta años de formación. En los primeros tiempos de la práctica de estos deportes, la división del trabajo apenas existía. Los jugadores seguían la pelota y se esforzaban en marcar un gol o un ensayo. Les repugnaba que les atribuyesen un papel concreto y tendían a jugar de manera individualista. Cuando se le reprochó a lord Kinnaird, uno de los primeros futbolistas, que no pasara el balón a los de su equipo, respondió que sobre todo jugaba para su propio placer y que nadie tenía por qué decirle lo que debía hacer. No obstante, enseguida se hizo evidente que, para ganar, se necesitaba cierta división del trabajo. Después del partido de antología que ya hemos mencionado entre los *Old Etonians* y el *Blackburn Olympic,* con motivo de la final de la Copa en 1883, quedó claro que era necesario utilizar una estrategia mucho más compleja que la habitual, si querían vencer. Un grupo donde cada jugador era capaz de pasar la pelota debía normalmente ganar a un equipo de individuos que jugasen cada uno por su lado. El fútbol y los demás juegos colectivos no tardaron en suscitar su propia lógica interna; las aptitudes corporales se utilizaban de manera diferente a las preconizadas por los inventores del juego; el proceso ha funcionado hasta nuestros días. Los futbolistas son atletas profesionales que reciben una formación y un entrenamiento específicos[139].

Los deportes de equipo forman un «cuerpo colectivo». Un buen equipo se compone de un grupo de jugadores cuyas aptitudes, tanto físicas como tácticas, están bien equilibradas. Jugar para la colectividad añade una dimensión psicológica y social al compromiso deportivo del cuerpo. Es de extrema importancia no «dejar tirados a los suyos», hasta el punto de que esta expresión ha pasado a ser de uso corriente. Lo cual significa que es preciso entregarse a fondo y hasta el último momento del transcurso de un partido, aunque se sepa que el partido está perdido. Evitar la humillación desempeña un papel importante. Perder es admisible en la medida en que todos los miembros del equipo hayan jugado todo lo bien que podían. Lo vergonzoso es abandonar o simplemente no intentar ganar. Los jugadores que poseen un talento fuera de lo común pero que se niegan a entregarse a fondo o que atribuyen a los demás las razones de un fracaso están muy mal vistos. Los

juegos de equipo exigen invertir el máximo de esfuerzo durante un periodo dado, con vistas a una tarea concreta. Si la coordinación es buena, el conjunto se hace más grande que la suma de las partes.

Los juegos de equipo crean una dependencia psicológica y física entre los individuos. Esto se cumple sobre todo en los deportes de contacto como el rugby, el fútbol o el fútbol americano, pero también es válido para el cricket y el béisbol. Un solo jugador debe hacer frente a la potencia conjunta de los miembros del equipo contrario si desea contribuir a la victoria de su campo. Los deportes de equipo, en los que es esencial el lenguaje corporal, exigen que antes del partido se repasen el estado de forma de unos y otros, el riesgo de lesión y la táctica a emplear. Los jugadores se visten y se desnudan delante de los demás, observan su comportamiento durante el partido, se reclaman el balón, manifiestan su entusiasmo cuando se marca un gol o consiguen un ensayo, se dan un apretón de manos o se abrazan después de que el árbitro pita el final del partido. Es esencial que los jugadores comprendan cómo insertarse en la personalidad más amplia del grupo para usar su cuerpo. Se pueden hacer juicios sobre el valor, la honestidad, la modestia y la resistencia de un individuo sólo por su manera de jugar. Los juegos de equipo proporcionan un escenario sobre el que se pueden expresar capacidades físicas, con tal de que se respeten las reglas.

Los jugadores no tienen el mismo rendimiento en todos los aspectos del juego. Algunos compensan la falta de habilidad motriz con una determinación implacable. En el nivel en el que juega la mayoría de los futbolistas y jugadores de rugby, basta con un talento relativamente modesto. El sistema de ligas deportivas permite que cada uno encuentre su justo lugar. Quienes son más menudos y vivos resultan más eficaces como extremos; los más rápidos, como atacantes centrales; los más potentes, en la defensa. Algunos jugadores tienen un toque excelente, lo que les convierte en buenos pasadores de balón: su puesto está en la delantera o en el medio centro. En rugby, los equipos galos de la década de 1890 mostraron hasta qué punto era importante poseer medios de apertura capaces de distribuir con rapidez los balones. Los jugadores que mejor practicaban las fintas de cuerpo, corriendo a toda velocidad, como sabía hacer Arthur Gould, estrella del rugby galo de la década de 1890, gozaban de gran admiración. La prensa no regateaba elogios sobre su «gracia flexible y enérgica». Un cronista aseguraba que estaba «lleno de gracia, vivo, inalcanzable, torciendo a la izquierda, evitando a la derecha sin que ninguna mano consiguiera tocarlo»[140].

Antiguamente, algunas actividades que no estaban al alcance de todos, como la esgrima, la caza y la equitación, constituían artes muy complejas. Las técnicas deportivas refinadas no datan del siglo XIX. El frontón, que se ha practicado durante mucho tiempo, era tan difícil como el tenis moderno e igual de agotador. «El tenis —señalaba el erudito Robert Boyle, a fines del siglo XVII—, con el que se divertían nuestros cortesanos, es mucho más agotador que lo que hacen otros para ganarse la vida»[141]. Sabemos que atletas y boxeadores, sobre todo, llevaban a cabo una preparación física meticulosa desde fines del siglo XVIII. En general, el deporte se hizo más complejo y técnico hacia finales del siglo siguiente. Eso sí, la difusión de la formación unida a la reglamentación de las modalidades modernas de deporte (sobre todo en lo que concierne al fútbol, el rugby y el cricket en Gran Bretaña y el béisbol en Estados Unidos) proporcionó un mercado a los autores de manuales. La publicación de estas obras no dejó de desarrollarse a partir de la década de 1890.

El objetivo de esta nueva literatura deportiva era, ante todo, permitir al futuro jugador participar en una agradable actividad social. Eran pocos los que se entregaban a un deporte con la esperanza de sobresalir en él de verdad. Los archivos de los clubes de golf, por ejemplo, donde se contabilizaban los hándicaps, nos dan una idea bastante buena del nivel general que tenían los primeros jugadores. La mayoría de ellos (como siempre) tenían un hándicap elevado y un nivel de aptitud relativamente bajo. Eran raros los clubes que poseían especialistas. La mayoría de quienes se inscribían en un club no tenían como fin convertirse en grandes jugadores. Deseaban formar parte de una institución social en cuyo seno podrían dedicarse a practicar un ejercicio agradable y tejer relaciones con individuos que ocupaban, *grosso modo,* la misma posición social.

El cuerpo del deportista estaba profundamente marcado por la pertenencia social. Los deportes de la élite tendían a priorizar la elegancia del movimiento y el refinamiento de la técnica a expensas de la fuerza bruta y la resistencia. Aunque existían excepciones. El rugby, deporte rudo por excelencia, reclutaba a sus adeptos más entusiastas tanto entre la élite como entre las clases populares. No obstante, los deportes burgueses, por regla general, primaban ante todo el estilo, que se concretaba en la manera como se ganaba o en el aura de elegancia que envolvía al partido. La manera en que se representaba el golf o el tenis lo muestra de manera evidente. Jóvenes, relajados, vestidos con elegancia, sentados en torno a un vaso y charlando,

mientras que se desarrollaba un partido en un segundo plano, ésta era la imagen habitual de estos deportistas a fines de siglo[142].

En este sentido, el golf resulta especialmente interesante. Golpear una pequeña bola inmóvil para mandarla muy lejos con mucha precisión es mucho más difícil de lo que pueda pensarse. El golf exige luchar contra la propia intuición. Para mandar lejos la bola, es preciso girar el cuerpo mientras se conserva en el movimiento un ritmo controlado y regular; se trata de un movimiento técnico complejo. Los primeros jugadores cogían el palo de cualquier manera y se conformaban con dar un buen golpe a la bola. Los profesionales de fines del siglo XIX desarrollaron técnicas de juego que se copiaron de manera universal. El más famoso de estos nuevos golfistas, Harry Vardon, consiguió su primer Open británico en 1896 y el último en 1912; introdujo una manera nueva de coger el palo, de mantenerse derecho para golpear la bola, mientras describía un gran arco en movimiento y elegante. Este estilo ejerció una gran influencia en el desarrollo del golf a lo largo del siglo XX[143].

Esta capacidad del cuerpo humano de ser a la vez eficaz y elegante se manifestaba sobre todo en el golf, pero también destacaba en otros deportes. Sobre todo en el tenis. Las técnicas del golpe de derecha, de revés y del servicio comenzaron a introducirse a fines del siglo XIX. La volea (que pasa por encima de la cabeza del contrincante) y la dejada (cuando la pelota cae con delicadeza justo al otro lado de la red), llenas de refinamiento, ya formaban parte de la estética de los jugadores y la mayoría de ellos demostraba, al menos durante unos instantes, la alegría de sentir que su cuerpo conseguía realizar un ejercicio difícil. Alguien menudo —hombre o mujer— podía, gracias a un solo golpe, ganar un partido de golf.

El abanico de jugadores iba desde los más incompetentes a los más dotados. A menudo, quienes sólo tenían pocas capacidades naturales, entusiasmados por el juego, trabajaban duro con el fin de mejorar. La clase media comenzó a aplicar los principios educativos a la práctica del deporte. Se descubrió que se podía aprender a jugar si se recibía una buena formación y que el talento natural no era el único criterio. Los directivos de los clubes de golf, no contentos con proporcionar el equipamiento y el mantenimiento del mismo, empleaban monitores profesionales. Los colegios mayores contaban con los servicios de jugadores de cricket retirados para enseñar la manera de utilizar el bate y de lanzar. Dicho esto, hay que señalar que el interés por la técnica era aún incipiente, si tomamos como referencia la obsesión

contemporánea por el material y la formación. De modo que apenas existía enseñanza del fútbol. Los niños aprendían a jugar en la calle y en los parques. Todavía se creía, casi siempre, que las aptitudes eran innatas. Éste era el caso de los mejores deportistas, como el jugador de cricket C. B. Fry, un atleta que mantuvo el récord del mundo de salto de longitud durante varios años sin haberse entrenado nunca de manera formal.

Aparte del fútbol y el rugby, el boxeo era el espectáculo deportivo más apreciado en Gran Bretaña y Estados Unidos a fines del siglo XIX; invadió Francia en la Belle Époque, hasta que Georges Carpentier se convirtió en el primer gran campeón francés[144]. El boxeo se compone de una mezcla especial de violencia arcaica y sofisticación técnica. El pugilato en el que se luchaba con los puños desnudos hasta que el contrincante abandonaba dio paso, a partir de la década de 1860, a una nueva forma de enfrentamiento basado en el respeto a las reglas que estableció el marqués de Queensbury. Los combates de boxeo, en los que se utilizaban guantes y sólo se permitían ciertos golpes, sólo duraban un tiempo limitado: todo esto estaba destinado a reducir la brutalidad de este deporte y a mejorar el aspecto artístico. Pero el boxeo siguió siendo un espectáculo violento que seducía sobre todo a los hombres de las clases populares para quienes las riñas callejeras no eran raras.

El boxeo era a la vez primitivo e innovador, sangriento y técnico, casando las antiguas y nuevas actitudes con respecto al cuerpo. Los mejores boxeadores eran hombres que dominaban la técnica del desplazamiento rápido, los directos de izquierda, las paradas y otros elementos de los que se ha denominado «noble arte». También era preciso que tuviesen «instinto asesino»[145]. No obstante, muchos boxeadores, más lentos, sólo poseían el valor del bruto —el de soportar un castigo e infligirlo—. El nuevo boxeo se inscribía frente a los sentimientos ambiguos del público en lo que constituía la virilidad deportiva. Se admiraba mucho la rapidez y la técnica, pero también las antiguas cualidades de resistencia y fuerza bruta. En Estados Unidos, el boxeo se hallaba gangrenado por un clima de profundo antagonismo étnico y prejuicios raciales. John Sullivan, al que llamaban *fighting Irish,* el primer boxeador que ganó un título practicando las reglas de Queensbury, en 1889, tenía fama de brutalidad. A pesar de su innegable talento, Jack Johnson, el primer campeón de peso pesado del mundo en 1908-1915, era odiado por la única razón de ser negro. En el momento en que un boxeador, gran técnico, podía ganar a los puntos, es decir, sin matar a puñetazos a su contrincante, el boxeo ya no era un deporte primitivo, en el que se expresaban

las pulsiones agresivas masculinas de la manera más física posible: moler a golpes a su contrincante, golpearlo en el cuerpo y la cabeza[146].

El deporte en femenino

La actividad deportiva, en el siglo XIX, era casi exclusivamente masculina. Permitía explorar, definir y ensalzar la potencia del cuerpo del hombre. En general, se marginaba a las mujeres o incluso se las excluía. Pero no siempre había sido así. Investigaciones recientes realizadas sobre atletas de sexo femenino revelan que era normal organizar carreras de mujeres en los siglos XVIII y XIX, sobre todo en el marco de una manifestación más amplia, sobre todo de una fiesta[147]. Estas *smock races* (las carreras se recompensaban con ropa) atraían a las mujeres de las clases populares, que, a veces, también participaban en otras pruebas en las que se apostaba. Todavía se señala su presencia en la década de 1820, pero parecen desaparecer durante la segunda mitad del siglo, debido al declive de las festividades tradicionales y a la preocupación más marcada por la respetabilidad femenina.

La medicina de la época victoriana liberó el cuerpo masculino, pero encorsetó el de las mujeres de clase media. Enfatizaba las diferencias entre los sexos y consideraba que los ejercicios que exigían fuerza implicaban peligro para las mujeres. Se presentaba a la burguesa como débil e hipersensible. Se consideraba que los deportes, que exigían fuerza física y agresividad, eran impropios de la nueva clase ociosa que representaban las amas de casa suficientemente ricas y con tiempo libre para hacer ejercicio. La mayoría de las demás se hallaban demasiado ocupadas con los quehaceres de la casa, la crianza de los hijos y/o tener un empleo como para que las quedasen fuerzas para dedicarlas al deporte. Los conocimientos científicos estaban dominados por una ideología masculina que instituía las diferencias entre sexos como estereotipos de género y obstáculos para realizar actividades deportivas[148].

No obstante, aparecieron cambios significativos a finales del siglo XIX. Las mujeres de clase media, en especial las dedicadas a la enseñanza, rechazaron cada vez con más firmeza la idea de un cuerpo femenino débil y pasivo[149]. Las directoras de las escuelas destinadas a las niñas, que se crearon en el transcurso de la segunda mitad del siglo, emprendieron la tarea de elaborar su propia versión de los deportes escolares, adaptando ciertas actividades masculinas a las mujeres. Todo comenzó con la gimnasia sueca, antes de dedicarse al tenis y a deportes de equipo como el hockey, sin olvidar un juego nuevo, el *net-ball,* variante británica del baloncesto estadounidense. El hoc-

key sobre hierba tuvo enseguida un gran éxito que condujo a la formación de la All England Women's Hockey Association; ésta fundó organizaciones escolares y locales y publicó su propio periódico en 1901. Como deporte de equipo, el hockey se parecía mucho al fútbol; los contactos físicos existían, pero mucho más reducidos gracias al uso del stick.

Las mujeres de las clases populares se hallaban, no obstante, excluidas, por los matrimonios precoces y la maternidad, de estas actividades que no habían tenido oportunidad de practicar en la escuela. Es cierto que se proporcionaba a las niñas una educación física elemental en las escuelas públicas, en forma de algunos movimientos gimnásticos, pero no practicaban ningún deporte. Se abrieron colegios especializados en educación física donde se formaron profesoras destinadas a las escuelas privadas. Las instituciones más famosas fueron aquellas que dirigió la imponente señora Bergman-Osterbeg: el colegio privado de Dartford, en 1885, y el de Hampstead, a partir de 1895. Esta directora, producto del Instituto Central de Gimnasia de Estocolmo, era una mujer de una energía y determinación excepcionales. Organizó la enseñanza del deporte en sus centros. Dos de sus alumnas, Rhona Anstey y Margaret Stansfield, siguieron su ejemplo y crearon sendos colegios. Dorette Wilke, que llegó de Baviera en la década de 1880, abrió su Chelsea School for Physical Training en 1898. Declaró: «Espero que al final mis niñas no se vean nunca obligadas a enseñar; deseo que se casen y sean tan felices como sea posible»[150].

Efectivamente, el matrimonio era la «carrera» de la mayoría de las chicas de clase media que practicaban deporte en la escuela. Estas mujeres instalaban su hogar en los suburbios ajardinados de las grandes ciudades. Tenían medios suficientes para emplear a criados, asistentas, cocineras y niñeras. Sus maridos se marchaban a trabajar en tren al centro y las dejaban libres para dedicarse a actividades de ocio, entre las que el tenis y el golf tenían un lugar preponderante. Los clubes de golf se convirtieron en parte integrante de la red social de los suburbios y proliferaron con rapidez a fines del siglo XIX. El Stanmore Golf Club del norte de Londres, por ejemplo, incluía, desde su creación, una sección reservada a las señoras, que disponía de su propio recorrido. Las mujeres suponían, según los años, entre la cuarta y la tercera parte de sus miembros. Ocupaban una posición subordinada pero autónoma[151]. Creada en 1893, la Ladies Golf Union impulsó el Campeonato femenino, que lady Margaret Scott ganó tres años seguidos; era una jugadora excepcional que aprendió a jugar al golf con sus hermanos y que dejó la compe-

tición al casarse. El golf exigía un movimiento ágil y gracioso ejecutado con precisión y ritmo más que fuerza.

El tenis gozó de un éxito aún mayor entre las mujeres. Los clubes eran más pequeños, menos caros de administrar y estaban mejor ubicados que los de golf. Se enseñaba a jugar al tenis en las escuelas privadas para niñas; los partidos de dobles mixtos constituían un excelente medio para conseguir que se encontraran jóvenes casaderos. El tenis femenino de competición enseguida se hizo un hueco en Wimbledon, donde Lottie Dod, «la pequeña maravilla», ganó el primero de sus cinco títulos individuales en 1887, a la edad de quince años. Lottie Dod, que también era jugadora de hockey, golfista, patinadora y tiradora con arco excepcional, fue la primera heroína deportiva de la era moderna. No obstante, poseía un perfil muy poco habitual y no se la consideraba como un modelo a imitar por parte de las chicas de clase media. En Gran Bretaña, Francia, Alemania y Estados Unidos, los profesionales liberales y la élite de los hombres de negocios hicieron del tenis un verdadero mercado matrimonial. Para una jovencita, era más importante resultar graciosa y seductora en una cancha que jugar bien. «Son muchas las señoras francesas que practican el tenis», se lee en una guía inglesa de deportes en 1903, «pero entre ellas hay pocas jugadoras buenas»[152]. Las mujeres todavía llevaban vestidos, sombreros y blusas de manga larga. Su vestimenta venía dictada más por otros objetivos que por las necesidades del juego. El tenis femenino tuvo tanto éxito que a veces los hombres se sentían incómodos a la hora de practicar este deporte. «Este juego es más propio de alguien perezoso o débil», se leía en un periódico estudiantil de Harvard en 1878, «pero los hombres que hayan practicado el remo o deportes más nobles se ruborizarían si tuvieran que jugar al tenis sobre hierba»[153]. Éste exigía bastante vigor físico y movilidad para demostrar que una mujer era activa y gozaba de buena salud, pero no hasta el punto de amenazar su identidad reproductora y de objeto decorativo.

Los orígenes del deporte femenino se remontan, por lo tanto, al cambio del siglo; pero, además de seguir siendo privilegio de una clase social, sólo ofrecía un abanico reducido de posibilidades. El atletismo estaba vedado a las mujeres y Pierre de Coubertin declaró su oposición a que participasen en los Juegos Olímpicos. Su papel consistía en poner la corona de laurel al vencedor, no en participar. Las propias mujeres consideraban muy a menudo que su cuerpo y personalidad no se adaptaban a un ejercicio intenso. Sólo a lo largo del siglo XX las deportistas han conseguido superar esta tradición de inferioridad.

En Estados Unidos la educación física de las mujeres se desarrolló en la misma línea que en Gran Bretaña. El Vassar College incorporó un programa de cultura física en 1865, bajo la supervisión de un médico de sexo femenino. A fines del siglo XIX, los directores de otros colegios de élite como Wellesley, Mont Holyoke y Bryn Mawr elaboraron un programa específicamente dirigido a desarrollar el cuerpo femenino pero sin éxito. Como en Gran Bretaña, existía una separación rígida entre el deporte masculino y las organizaciones exclusivamente femeninas[154]. Los *country clubs* de la élite, como el Staten Island Club (reservado a los neoyorkinos ricos), proporcionaban un marco aislado, discreto, a las mujeres jóvenes que deseaban disfrutar del ejercicio después de dejar el colegio.

En la Europa continental, los obstáculos para la participación de las mujeres se hallaban aún más enraizados que en Gran Bretaña y Estados Unidos. Los deportes femeninos estaban reservados a las señoras de la aristocracia lo suficientemente ricas y poderosas para poder practicar la equitación y cazar. Algunas artistas de teatro o cabaret montaban a veces en bicicleta o hacían alguna carrera para divertir al público masculino. Aparte de esto, el deporte femenino era casi inexistente en 1900; habría que esperar a 1914 para que se crearan algunos clubes de natación y atletismo femeninos[155]. Fue durante el periodo de entreguerras cuando progresaron los deportes destinados a las mujeres, bajo el impulso de Alice Milliat, que estuvo casada durante algún tiempo con un inglés. Esto no quiere decir que no existiera educación física femenina. El miedo al declive de la población condujo a la derecha a preconizar el ejercicio femenino, percibido como medio para producir madres con buena salud; pero esta preocupación se limitaba a una gimnasia especialmente adaptada. Georges Vigarello ha mostrado que existía un acuerdo limitado acerca de la necesidad de que niñas y jóvenes practicasen una cultura física específica con el fin de que gozaran de una excelente salud y se revelaran como buenas reproductoras. El deporte, en sí mismo, se consideraba demasiado duro físicamente. La medicina advertía sobre el riesgo de agotar a las mujeres[156]. En Alemania, hasta fines del siglo XIX, el deporte femenino se redujo, allí también, a las canchas de tenis y a una gimnasia específica.

A principios del siglo XX, el deporte todavía se consideraba una invención británica, una extravagancia típicamente inglesa. Con el paso del tiempo, se tendería a decir que el triunfo de los deportes modernos fue rápido y

que era inevitable. Pero esto sería inexacto. Algunos deportes ingleses como el cricket no consiguieron atravesar el canal de la Mancha. Otros tuvieron más éxito, sin llegar a alcanzar el mismo nivel que en Gran Bretaña, durante el periodo de entreguerras. En la mayoría de los países de Europa, en el siglo XIX, la producción sistemática de un cuerpo militar, que permitía la gimnasia, dio paso a un uso lúdico del cuerpo que permitía la práctica del deporte. El triunfo de este último se debió a los jóvenes representantes de la burguesía urbana.

¿Por qué los miembros de la clase media de la época victoriana rechazaron a la vez la cultura deportiva del pasado y los ejercicios de gimnasia tan conocidos en Inglaterra? Las formas más antiguas de deporte a menudo eran violentas, corruptas y pasivas. Pero el esfuerzo y la competición constituían la esencia del deporte moderno. Mientras que las antiguas generaciones disfrutaban con los combates entre animales, la nueva abolió los de perros y gallos, en beneficio de actividades de competición que exigían una gran participación del cuerpo del hombre y ensalzaban su potencial. Lo que motivaba a los reformadores victorianos era el esfuerzo físico duro y continuado. Los deportes modernos eran actividades minuciosamente reglamentadas. Las reglas precisas permitían a los participantes competir en igualdad de condiciones. Una vez que se implantaron bien, los deportes de competición desarrollaron su propia lógica, lo cual llevó a aumentar los esfuerzos físicos exigidos a los participantes, al mismo tiempo que se les dejaba libertad para expresar su individualidad.

El deporte es por principio meritocrático; impone el juego limpio con el fin de garantizar la igualdad de oportunidades. Su nuevo objetivo no era sólo producir ganadores y perdedores, sino promover un proceso más ambicioso. De ahí la insistencia de los defensores del deporte *amateur* en la necesidad de ser «un buen perdedor». No se trataba en absoluto de una exhortación a perder, sino de aceptar el hecho de ganar o perder como dos aspectos de algo más amplio: la competición. Si un participante no puede aceptar la derrota, debe abandonar la lucha.

La competición era parte integrante de los deportes, pero no de la gimnasia. Los partidarios de esta última, que desconfiaban del individualismo, deseaban promover una participación masiva. Pero Gran Bretaña no poseía ni ejército de tierra permanente ni tradición de formación del cuerpo militar, mientras que esto era lo que había en la Europa continental. Jahn inventó la gimnasia prusiana como forma de preparación paramilitar, tras las

victorias napoleónicas de 1806; de la misma manera, la gimnasia de Ling nació bajo la influencia de la derrota sueca ante Rusia. Frente a la gimnasia, el deporte no era prescriptivo. Los juegos de pelota o balón, sobre todo, favorecían la creatividad y la libertad en el marco de las reglas. Pero éstas no iban dirigidas a forzar al cuerpo, a efectuar tal o cual movimiento, de tal o cual manera. El fútbol, que se convertiría en el deporte moderno más popular, sólo incluía al principio catorce reglas —era el deporte que menos poseía—, dirigidas sobre todo a evitar una violencia excesiva y a mantener la fluidez del juego. Ganar un partido de fútbol exige por lo general más que correr y dar patadas a un balón. Se necesita creatividad y sentido de la improvisación, desde el punto de vista individual y colectivo. El desarrollo del juego es imprevisible, frente a la rutina de la gimnasia. Comparado con los demás, cada partido es a la vez semejante y diferente; la dureza, las dimensiones del campo y las reglas son idénticas, pero las combinaciones de jugadores, condiciones climáticas y la suerte varían constantemente.

La gimnasia minimiza las diferencias individuales, el deporte les da protagonismo. Los juegos de equipo conllevan, en sí mismos, un aspecto altamente individualista; las carreras a pie y el ciclismo pueden exigir del deportista que se adapte de manera espontánea a desafíos repentinos. El deporte es el espíritu y el cuerpo trabajando juntos con el fin de batir a un contrincante más que la repetición de movimientos precisos. El deporte es una forma de desafío físico en cuyo transcurso un individuo o un equipo se enfrentan a otro individuo u otro equipo. La complejidad de los deportes, el equilibrio impuesto entre el individuo y el grupo, entre la cooperación y la competición, el todo combinado con la gran variedad de aptitudes exigidas, permitían un uso más variado, más sutil y liberador del cuerpo que el propuesto por la gimnasia. Esto es lo que garantizó el éxito del deporte. Expresaba lo que debía ser el hombre ideal a ojos de la burguesía: fuerte, decidido, competitivo, con clase, capaz de controlarse y controlar a los demás, en el seno de la familia, en el lugar de trabajo y en la sociedad en general.

IV. EL GIMNASTA Y LA NACIÓN ARMADA

Hicieron falta varias décadas, siendo exactos, para que el deporte se impusiera sobre una gimnasia que había dominado durante mucho tiempo, sobre todo en Francia.

La gimnasia se difundió también en los comportamientos privados del siglo XIX: París contaba con tres gimnasios en 1850, con catorce en 1860 y treinta y dos en 1880. La práctica se hizo visible, aunque continuara siendo modesta según los criterios actuales. También se especializó: de este conjunto de establecimientos cuatro declaraban tener finalidades higiénicas en 1860, mientras que pasarán a ser catorce en 1880[157]. El establecimiento de Paz, cuyas lecciones dice haber seguido Jules Simon hasta los cincuenta y cinco años de edad[158], era uno de los más característicos: la publicidad lo denominaba «Gran Gimnasio Médico»; en 1867, le atribuía una asistencia anual de 600 alumnos[159] y destacaba los cuidados complementarios de masaje o hidromasaje que podía ofrecer. Lo cual acentuó las diferencias entre una gimnasia ideada para la escuela, los grupos, los dispositivos de conjunto, con sus movimientos colectivos y precisos, y una gimnasia concebida para la élite, más individual, que disponía de aparatos costosos, hechos con correas, extensores y poleas móviles para modelar mejor la silueta. Uno de los cambios más importantes fue el brusco desarrollo de una gimnasia con fines colectivos, de la que Gréard decía que nació «del choque que supusieron nuestros desastres»[160] después de 1870, a la que otros llamarán «el gran movimiento para fortalecer a la juventud francesa, apoyado por el libro, el periódico, los congresos, etcétera»[161]. Nada más que una voluntad, respaldada por notables muy numerosos, de «introducir la gimnasia entre los hábitos franceses»[162].

Las sociedades gimnásticas

Este movimiento ya no pertenecía sólo a las autoridades. Era más profundo, formulado en la década de 1860 a partir del modelo de la gimnasia alemana, y expresaba una expectativa, una movilización popular con fines fortalecedores. ¿Se trataba de un nuevo ocio para un tiempo de trabajo que se había vuelto más delimitado? ¿O era una nueva forma de sociabilidad para una ciudad que se había hecho más anónima? Como lugar de encuentro e imagen de energía, la sociedad gimnástica era, desde luego, una forma nueva de movilización colectiva. Las primeras sociedades que aparecieron en el este de Francia después de 1860 adoptaron el modelo imperante en los círculos de la Francia burguesa[163], aquellos que hicieron posible el lento avance democrático, «estatutos, reglamentos, consejos de administración»[164]. También añadían una referencia patriótica al evocar la defensa del territorio, un vigor puesto al servicio de todos: la sociedad de gimnasia de Gueb-

willer, por ejemplo, la primera en constituirse, el 5 de enero de 1860, decía tener «por objetivo desarrollar la fuerza del cuerpo, formar el corazón y educar para la patria a hijos dignos de ella»[165].

El argumento se retomó, con una amplitud y certidumbre renovadas, tras la derrota de 1871: «Nada más producirse nuestros desastres se fundan las sociedades gimnásticas, cuya vitalidad progresa de manera regular»[166]. Su número correspondía a una verdadera creación: 9 en 1873, 809 en 1899[167]. Sus estatutos confirman la orientación patriótica: La Unión de sociedades gimnásticas de Francia, creada en 1873, «tiene como fin incrementar las fuerzas defensivas del país mediante el favorecimiento del desarrollo de fuerzas físicas y morales a través del empleo racional de la gimnasia, la práctica del tiro, la natación [...]»[168]. Sociedades locales con nombres sugerentes —La Centinela, La Marcial, la Patriota, La Estafeta, La Vanguardia...[169]— promovían ejercicios de conjunto con cadencias rítmicas a veces acompañadas de música, amplias ejecuciones colectivas con figuras geométricas programadas, también desarrollaron el uso de aparatos confirmados por la gimnasia deportiva de fines de siglo (barras paralelas, barra fija, anillas, caballo con arcos, etcétera). Su estatuto, sobre todo, es característico: próximo al del deporte que se inventa en ese mismo momento, confrontando tantas sociedades locales como clubes constituidos democráticamente.

En cambio, sus dispositivos eran específicos, diferentes a los del deporte, pensados para servir a una «causa», para servir a la «Nación», con una finalidad militante más que una mera finalidad competitiva. De ahí esta brusca convergencia con la fiesta republicana de la década de 1880, ese entremezclamiento de la gimnasia con las oriflamas y las banderas: «En los aniversarios solemnes que la Nación celebra a partir de entonces no estaría la fiesta completa sin las sociedades gimnásticas y de tiro»[170]. La orientación militar aflora en los ejercicios de armas y el paso marcado; la referencia a la patria aflora en el entusiasmo controlado de las competiciones. Hasta la decisión, con motivo de una fiesta gimnástica en 1882, de crear la Liga de patriotas dedicada a recurrir a «la propaganda y la organización de la educación militar y patriótica por el libro, la gimnasia y el tiro»[171]. La presencia del presidente de la República, sobre todo, se imponía como garante obligado de la fiesta anual de la Unión de sociedades gimnásticas[172], mientras que las delegaciones extranjeras invitadas lo eran en nombre de su prestigio patriótico. Los Sokols, por ejemplo, «agrupaciones gimnásticas organizadas casi de manera militar contra la invasión del pangermanismo»[173], casi honrados como her-

manos de armas, en Nancy, para la fiesta de 1892 presidida por Sadi Carnot: «Bravos Sokols, queridos amigos, es para nosotros un gran honor y alegría recibiros y dar a vuestro estandarte el fraternal saludo con el que habéis honrado a nuestra bandera [...]»[174]. Esta fiesta gimnástica de Nancy es una de las más ilustrativas, mencionada muchas veces por el voluminoso testimonio de Goutière-Vernolle: las etapas del presidente de la República desde París, el discurso, el ritual de la llegada a Nancy, el paso bajo los arcos de triunfo loreneses, el desfile de gimnastas y militares, los ejercicios, las actitudes y las retóricas marciales. Todos estos signos patrióticos prevalecían en los textos por encima de los resultados de las competiciones: «Las fiestas de Nancy han revelado a Europa una Francia nueva»[175]. El aparato republicano elevó la gimnasia a práctica legítima. Déroulède pretende expresar mejor su misión «unánimemente» aceptada: «Brindo por el día en que vuestros éxitos se llamarán victorias y vuestros premios serán Metz y Estrasburgo»[176].

La gimnasia, disciplina escolar

Desde luego la gimnasia se siguió considerando sólo como práctica escolar, oficializada por un decreto de 1869 en todos los tipos de enseñanza[177]. También dominaba la referencia militar en esta práctica de escuelas y liceos, a través del manejo de armas y la formación de la soldadesca: «No hay que desdeñar esta manera de dar al cuerpo un porte mejor y al alma más confianza»[178]. El aprendizaje de grupo no puede pensarse aquí más que a través del aprendizaje del orden. El aumento colectivo de energía no se puede pensar aquí de otro modo que no sea el de la utilidad nacional. Se llegaría a considerar incluso que el ejercicio de las armas animaría más los movimientos formales de la gimnasia: «Que les pongan un fusil en las manos, todo cambiará»[179]. La palabra «disciplina» prevalece durante largo tiempo todavía en estos aprendizajes escolares del cuerpo: «Decimos que la disciplina de los liceos puede ganar algo con estos ejercicios»[180].

El episodio de los batallones escolares confirma este paralelismo. La propuesta de Aristide Rey, en 1881, de «organizar a los niños de las escuelas municipales en batallones armados y equipados»[181] fue adoptada por el concejo de París, se extendió por la provincia, se impuso en la prensa y convenció a la opinión pública: «El régimen militar aplicado en las escuelas se impone en nuestros días. París ha dado ejemplo. Pronto todos los liceos y escuelas de Francia marcharán militarmente»[182]. Los batallones se crearon de manera oficial con un decreto de 1882[183]: en él subyacían la idea del «ciudadano-

soldado»[184] y la referencia al «espíritu de los hombres de la Revolución»[185]; cada uno debía adquirir en la escuela «adiestramiento preliminar especial», «instrucción militar y cívica»[186].

El fracaso acechó enseguida a esta empresa, más allá incluso del hundimiento de la doctrina política defendida por el general Boulanger y una derecha militarista a partir de 1890. El mimetismo con soldados imposibles promovidos por estos batallones, la certidumbre de que se produciría una «bufonada de chiquillos»[187], una «parodia que ha durado mucho tiempo»[188], se imponían inexorablemente. Los batallones desaparecieron en la década de 1890, mientras la gimnasia escolar continuó estando marcada de manera duradera por el orden y la referencia militares. Es lo que todavía mostraba el *Manuel d'exercices gymnastiques et de jeux scolaires* de 1892, que proponía «dotar al ejército de jóvenes despabilados, fuertes, intrépidos»[189]. Conviene decir que la movilización física continuó siendo en gran parte colectiva y armada.

El gimnasta como hombre nuevo

Todavía queda medir hasta qué punto esta práctica de la gimnasia se pensaba de un modo exclusivo y difería también de la práctica del deporte, aunque no se alejase de ella por completo. Pretendía ser totalizadora, no algo singular entre otras prácticas como las del salto, la carrera o la esgrima, sino englobadora, sintética, destinada a formar mejor un individuo «completo»: «La gimnasia es la cultura regular del cuerpo. Es a éste lo que el estudio es al espíritu»[190]. Se consideraba que debía cubrir la totalidad de ejercicios físicos higiénicos o educativos, materializando lo que debía practicarse y enseñarse: no aportaba nada a lo que ya existía; no se trataba de ejercicios que entroncasen con la danza, la carrera o la natación, sino de un conjunto completo porque era el único «racional». Los reinventores de la gimnasia aseguraban haber descubierto una ciencia: «la ciencia razonada de nuestros movimientos»[191]. Otros aludían de manera más modesta a un arte: «el arte razonado de nuestros movimientos»[192]. La mayoría, notables o médicos responsables de las sociedades gimnásticas, definían un conjunto exclusivo, la única práctica fundamentada y legitimada: «Los movimientos gimnásticos difieren de los movimientos habituales en que se practican según ciertas reglas deducidas de la fisiología y la experiencia»[193]. Se insistía en «un cambio metódico y científicamente instituido»[194]. Se tenía la certeza de proponer «una base para toda educación colectiva y privada»[195]. La voluntad consistía

en cambiar por completo las prácticas de todos: «introducir la gimnasia en las costumbres francesas»[196].

El hecho de que las sociedades gimnásticas añadieran numerosos ejercicios antiguos, que sus competiciones combinasen con los movimientos de conjunto saltos, lucha, tiro o potro no comprometían en nada su orientación. El proyecto englobaba ejercicios denominados «gimnásticos» desde la Antigüedad[197], reservando un lugar central a los movimientos acompasados. Pero, además de legitimar definitivamente la palabra «gimnasia», añadió, como se ha visto, la visión nueva por completo de la mecánica, de las progresiones y las series; asimismo añadía la certeza de formar un individuo también nuevo, cuya habilidad se pondría al servicio de todos, el hombre educado en la perspectiva de la revancha, movilizado física y moralmente: «demostrar al país que el valor y la fuerza de los gimnastas pueden en más de un caso ser útiles en la vida práctica»[198]. De ahí ese término casi inédito de «gimnasta», cuyas prácticas certificaban robustez y abnegación, cuyo aprendizaje se adaptaba al universo patriótico de finales de siglo: «Nuestros gimnastas han demostrado que Francia no es la nación afeminada que algunas mentalidades tristes creen; y que cuenta con hijos fuertes, dispuestos a defenderla cuando llegue la hora»[199]. La revista de las sociedades gimnásticas se titulaba de manera simbólica *El Gimnasta,* demostrando hasta qué punto la práctica debía conducir a cualificar de otra manera a los actores. Las celebraciones ilustraban también a «gimnastas» convertidos en seres ejemplares en la retórica de los republicanos: «Hay que poner en todas partes, al lado del maestro, al gimnasta y el militar, para que nuestros hijos, soldados y ciudadanos sean capaces de sostener una espada, manejar un fusil y realizar caminatas largas»[200]. La Liga de los patriotas expresaba en esos mismos términos un ideal de comportamiento: «Qué pena que no seamos todos también un poco gimnastas en Francia»[201]. La formación de gimnastas se convertirá entonces en el garante de una renovación de las prácticas físicas en Francia: no el campo de juego, sino el campo cubierto, no el estadio sino el salón de trabajo, los muros y el suelo repletos de instrumentos y aparatos. Un lugar de convergencia de los ejercicios del cuerpo y del renacimiento republicano: «En la actualidad los municipios incluyen lo que la moral y la higiene pueden lograr por la asistencia asidua a los gimnasios»[202].

En todo caso se manifestará la voluntad de romper con los juegos antiguos y sus ademanes naturales y espontáneos, junto con la de convertir el deporte, con sus competiciones, en un ejemplo: dicho de otro modo, la vo-

luntad de proponer la gimnasia como único universo de práctica física deseable.

Las élites y el porte físico

No se trataba de que los gimnastas viviesen de manera tan intensa las referencias oficiales. Sus placeres eran más inmediatos, más personales. Lo primero que recuerda Claudius Favier, en una de las raras autobiografías que ilustran estas prácticas de finales de siglo, son las competiciones y clasificaciones: «Me clasifiqué 10º con sólo 10 puntos menos que el campeón [...]. Nos clasificamos Lacombe 110º, yo 112º y Terrier 121º [...]. Consiguió el 70º puesto [...]»[203]; se trataba también de viajes, posibles gracias a los festivales gimnásticos, movilidad tanto más valiosa puesto que el universo popular todavía tendía a excluirla: «Fue un acontecimiento extraordinario [...] ir a Ginebra, visitar la ciudad, subir parte del puerto de la Faucille»[204]. Claudius Favier recurre al lenguaje llano de la escuela primaria para evocar su vida de gimnasta como una sucesión de resultados, encuentros y tarjetas postales. Lo que muestra hasta qué punto el universo del deportista no se aleja demasiado de aquel del gimnasta con la insistencia en las competiciones y las proezas.

Pero hay que retomar las expectativas de los responsables de las sociedades gimnásticas para sopesar toda la importancia atribuida al pulido del cuerpo, al aprendizaje de códigos físicos, como el de la apariencia y el porte sobre todo. Nada como la influencia reconocida de la élite sobre las clases populares a finales del siglo XIX para controlar y disciplinar al cuerpo: «La gimnasia no debe sólo desarrollar las fuerzas físicas, sino también los principios del porte y la disciplina sin los cuales ningún ciudadano puede prestar un verdadero servicio a la patria»[205]. De ahí el intenso trabajo que realizaban los gimnastas sobre la rectitud corporal, la supervisión del pecho, la postura de la espalda: «La actitud es el primer elemento de la gimnasia»[206]. De ahí también las referencias sociales presentes en los textos que describen el trabajo: «Los hijos de los campesinos se mueven, es cierto [...]. Pero no se enderezan; sus formas no están bien equilibradas, su aspecto es a menudo pesado y poco agraciado»[207]. Trabajar sobre la apariencia era una labor enorme de aculturación a la que se entregó al principio la gimnasia, contribuyendo «a hacer que se adquiera este porte físico por el cual se reconoce al hombre bien educado»[208]. Es lo que otorga todo su sentido al libro de Pierre Arnaud, *Les Athlètes de la République*[209], cuyos cuerpos se «pulen» al ser-

vicio de todos, cuya ordenación física sirve para una ordenación política. También le da todo el sentido al título del artículo de Pierre Chambat, «Les muscles de Marianne»[210].

El cuerpo de los gimnastas que pertenecían a sociedades se trabajaban, de hecho, hasta en su imagen, su puesta en escena imponía una pose que se repetía de manera uniforme en los grabados y fotografías: cintura estrecha, busto saliente, hombros echados para atrás. Las fotos oficiales de grupos de gimnastas de fines del siglo XIX representaban brazos desnudos, el pecho cubierto con una faja con el color de su sociedad. Es también lo que comentaban los autores de manuales que equiparaban el valor de un equipo con el de su porte. Tissié, por ejemplo, inspirador de una revista de gimnasia a fines del siglo XIX, compara extensamente en 1901 fotos de grupos de gimnastas suecos y franceses para apreciar la importancia respectiva dada a la «amplitud del pecho»[211]. Los gimnastas inmóviles ante el objetivo fotográfico debían revelar hasta en su actitud tanto movilidad como vigor potenciales. La República mostraría, a través de ellos, una fuerza directamente corporal.

V. ¿GIMNASTA O DEPORTISTA?

Fue precisamente en lo que respecta a la disciplina donde la gimnasia se vería cuestionada a fines de siglo en Francia, así como en su visión casi política. Al tratarse de una práctica construida teniendo por referencia el ejército e ignorar los deportes surgidos a mediados de siglo, su legitimidad se volvió inevitablemente muy frágil. Práctica muy adaptada al espacio y al tiempo de la escuela, podía acentuar la imagen autoritaria y petrificada. La polémica que desarrollaron los deportistas contra una gimnasia demasiado rígida ayudó a recomponer los modelos del cuerpo de finales de siglo. Daba una imagen más libre del esfuerzo al enfatizar la iniciativa y los juegos. También daba una imagen más completa de energía, al destacar el gasto respiratorio, con su efecto de proporcionar un respiro, cuando no la libertad.

¿Disciplina o juegos?

Las prácticas deportivas se asientan sobre una crítica a la gimnasia: «esta funesta ocupación que se lleva a cabo hoy en día de preparar a los niños para sus años de cuartel»[212].

La polémica sobre los juegos y sus movimientos «libres» perturbó, desde luego, la opción gimnástica después de mediados de siglo. Vernois, que realizó una encuesta sobre las prácticas de los liceos en 1869, recordaba ya la riqueza fisiológica de los juegos: «No conozco un solo músculo que no se ponga, solo o en compañía de los vecinos, en acción viva y armónica en todos los juegos corrientes de la juventud y cuya enumeración les ahorro»[213]. Poco a poco, en lo que se refiere al placer y el esparcimiento que suponen, los juegos ganan en importancia a fines de siglo. Se les da relieve sobre todo porque pueden servir para tomar conciencia de antiautoritarismo, sensible, desde la década de 1880, a lo que un discurso erudito denominaba el «agotamiento» y su «olvido de las leyes de la higiene»[214]. También resaltables porque muchos de ellos se organizaban en instituciones nuevas.

La polémica entre «deportistas» y «gimnastas» pudo entonces desarrollarse, centrándose al principio en una acentuación del debate sobre la autoridad. Los primeros «deportistas» pretendían organizarse por sí solos y no deber nada a ninguna jerarquía. Los jóvenes del «club de los corredores» (uno de los primeros clubes parisinos de fines de la década de 1870), por ejemplo, se dedicaban a una práctica que no contaba con una denominación en Francia: los «deportes atléticos»[215]. Se organizaban entre ellos a pesar de la ausencia de «guía» que les dirigiese. Mandaban a sus representantes a organizaciones más grandes. Consiguieron testigos y espectadores y cronometraban a veces sus carreras. El modelo era un *self-government*[216], cuyo objeto era la competición. Este tema era el núcleo de la campaña sobre los juegos deportivos organizada por el diario *Le Temps* en 1888: «Abramos la jaula [...] al aire libre, sobre amplias superficies»[217], insistía Georges Rozet, en una serie de crónicas escritas a lo largo de varios meses en el mismo periódico. El *Manuel d'exercices gymnastiques* de la década de 1890 es también, y por primera vez, un manual de «juegos escolares»[218]. Fue en una organización nueva sobre todo, conviene decirlo, donde los juegos se convirtieron en «deportes» en Francia, a partir de la década de 1880. Esta organización, que estaba constituida por asociaciones de «iguales» que animaban y gestionaban competiciones físicas, era completamente diferente a la de las sociedades gimnásticas con su jerarquía preestablecida y su diferencia siempre enfatizada entre administradores y practicantes. Uno de los actores de la década de 1880 recuerda, con sencillez, unos años más tarde, la originalidad de estos primeros dispositivos: «1. En la base estaban los atletas agrupados en sociedades o Clubes a cuyos dirigentes elegían. 2. Los Comités regionales o ligas regionales

compuestas por miembros elegidos por los Clubes [...]. 3. El poder central representado por un Comité rector o un Consejo compuesto por Delegados de los Comités de los Clubes»[219]. Dicho de otra forma, el principio de la sociedad democrática.

Un cuerpo energético

El deporte contribuyó más aún a sugerir una nueva representación del cuerpo: el papel otorgado al principio «energético», el privilegio dado a los intercambios fisiológicos por encima de las fijaciones anatómicas de los gimnastas.

Después de mucho tiempo, la acentuación de la referencia energética podía hacer que apareciese el beneficio de movimientos más libres. El análisis de la respiración, la insistencia en el intercambio de oxígeno por ejemplo, podía poner de manifiesto la ventaja del trabajo muscular en general frente al trabajo muscular localizado y especializado. Es lo que las constantes de Lavoisier, con sus cámaras herméticas y sus análisis del aire respirado, dejaban entrever a fines del siglo XVIII[220].

Sin embargo, los primeros gimnastas de principios del siglo XIX todavía no explotaban la imagen del organismo «quemador» y los recursos del entrenamiento respiratorio: el trabajo del pulmón nunca se especificaba[221]. Tenían que cambiar las referencias científicas y culturales para que ese trabajo del pulmón se analizase y enfatizara de otro modo. Era necesario, por ejemplo, que se explicitara la fórmula científica de la energía, la de la traducción de las calorías a trabajo: el equivalente mecánico del calor cuyo cálculo teorizó por primera vez Carnot en 1824[222]. La cantidad de oxígeno acumulado tomó otro sentido, susceptible de «energetizaciones» insospechadas y consecuencias cuantificables en el trabajo: el ensanchamiento de los pulmones podía acentuar el aumento del rendimiento. Era precisa, sobre todo, que esta teoría del equivalente en «trabajo» del «calor» se difundiera a mediados del siglo XIX en los medios de los técnicos y las industrias, para que la fórmula tuviera algún efecto en la práctica. El tema del entrenamiento podía entonces adquirir originalidad. El cuerpo no era sólo una morfología «cerrada», simple arquitectura limitada a una disposición de palancas cuya clave se ha de hallar en la mecánica y la anatomía funcional (que ilustraría la gimnasia del siglo XIX), es un lugar de paso en el que se convierten energías cuya clave se encuentra en la termodinámica y una ciencia biológica que tiene en cuenta los trabajos de los químicos (lo cual ejemplificaría el

entrenamiento deportivo). Los juegos, los deportes, se podrían legitimar de un modo distinto al de antes: los ejercicios dispersos y agitados (los deportes) cobraron importancia frente a los ejercicios estereotipados y disciplinados (gimnasia). Las turbulencias y las escapadas podían incluso prevalecer sobre la precisión y la fijeza. Era el argumento clave del proceso que los deportistas entablaron con los gimnastas.

Los efectos de la carrera, por ejemplo, se interpretaban de otro modo: no actúa sólo sobre los músculos de las piernas, sino sobre el espacio de los pulmones. De ahí esa representación inédita por completo: el trabajo de las piernas, la dureza de las carreras, sus repeticiones (y no sólo la expansión estática del pecho) podrían por sí solos metamorfosear la forma del tórax y el perfil del cuerpo. Son los que imponen un ensanche particular del pulmón los que, al modificar el dispositivo respiratorio interno, modifican también su ubicación anatómica externa: «En el tórax, es el volumen del contenido el que determina el del continente»[223], afirma convencido el fisiólogo Lagrange, que orienta hacia nuevas expectativas y apunta nuevas representaciones. Lo cual trastoca la norma de los ejercicios y sus efectos esperados: el trabajo general y global de los pulmones podía llegar a ser más importante que la forma y la precisión de la actividad demandada. El desgaste «deportivo» podía llegar a ser más importante que la geometría «gimnástica». En principio es hacia esta visión de los «motores» orgánicos, del volumen del pecho, con sus formas, sus esquemas, hacia donde se orientaba con prioridad la primera comisión médica que se creó con motivo de los Juegos Olímpicos de 1900[224].

Dicho de otro modo, el «deportista» añadía una visión energética del cuerpo a la visión más mecánica del «gimnasta».

El deporte y la salud llevada a su extremo

Más ampliamente, el deportista construyó un contexto de actividades a las cuales la sociedad industrial dotó de sentido: el del rendimiento y el récord. Este medio fabricó poco a poco un nuevo espacio mítico con sus escapadas, sus horizontes indefinidos, sus héroes. Un universo dado casi como una contrasociedad, modelo depurado de la nuestra, que cultivaba igualdad, mérito y lealtad. Ese mito de lo ejemplar sedujo, absorbiendo poco a poco a las masas, hasta ocupar en parte el lugar del fervor religioso en declive. Es también este mito el que ha contribuido a construir un nuevo mundo de representaciones y objetos con su economía incipiente, sus estadios, sus encuentros, sus identificaciones sordas. En principio nada más que una

oposición complementaria a la gimnasia, aunque sea complaciente y afectada: «El deporte es mucho más; es una escuela de audacia, energía y voluntad perseverante. Debido a su esencia, tiende al exceso; precisa campeonatos y récords [...]»[225].

Este universo del rendimiento dio lugar, al fin y al cabo, a una visión inédita de la salud: imposible ignorarla. La certeza era desde luego oscura, basada en la convicción, pero expresaba el nuevo sentimiento de movilidad, de conquista del espacio y el tiempo, afirmada por la élite de fines de siglo: el rendimiento cuantificado del deporte enseguida se interpretó como perfeccionamiento sanitario, aunque jugase con la superación y el exceso[226]. Un modelo de aumento que *Le Temps* comentaba tras cada prueba, en este año 1888: «No sólo los alumnos nadan mejor, más deprisa y durante más tiempo que los años anteriores, no sólo dan prueba de una resistencia al cansancio desconocida hasta ahora, sino que su condición física es absolutamente diferente de cómo era hace 30 meses»[227]. Parecía constatarse la existencia de un progreso plausible en el núcleo de las defensas corporales. El deporte se hizo así demostrativo, signo de modernidad, señal de progreso, hasta el punto de que los promotores de la Exposición Universal de 1900 lo consideraron prueba de renovación física. La Exposición parisina utilizó el símbolo. Fue la primera de estas manifestaciones universales que utilizó la puesta en escena deportiva: pruebas que se exhibían como las máquinas, asociadas a ellas, susceptibles como ellas de un perfeccionamiento continuo. Las competiciones de carreras, de salto, tiro, de *lawn tennis* [tenis sobre hierba], distribuidas por los pabellones de los expositores o en los bosques de la periferia de París, sirvieron de excusa para hablar de la salud colectiva, su posible avance o declive. El maratón, por ejemplo, que se realizó en torno a las fortificaciones parisinas, se convirtió en un indicador más: «Decididamente los pesimistas están equivocados, la raza humana no degenera en absoluto puesto que nuestros contemporáneos pueden completar sin peligro la hazaña que costó la vida al soldado de Atenas»[228].

La originalidad no estaba en pasar de la ausencia de salud a la salud, sino más bien en profundizar en la salud propiamente dicha e imaginar su aumento indefinido. Era el «sanatorio para personas con buena salud»[229], institución diseñada por Pierre de Coubertin en una de sus ficciones con valor de programa. Se trataba de una imagen económica, orientada hacia la «plusvalía física»[230]: régimen, ejercicios, levantarse a las siete, acostarse a las nueve, entrenamiento continuo debían transformar la salud hasta ir más

allá de sus fronteras. Nunca hasta entonces la normalidad sanitaria había parecido hasta ese punto moldeable, perfeccionable, dirigida hacia el futuro y el progreso.

Sin embargo, no existían actos deportivos de masas a principios del siglo XX. Los nadadores asociados en la Federación francesa de natación eran menos de 1.000 en 1920 y los atletas miembros de la Federación francesa de atletismo eran menos de 15.000 en esa misma fecha[231]. La práctica era, en cambio, lo suficientemente nueva para repercutir en las convicciones. Una certeza que expresa Bergson en una respuesta al *Gaulois littéraire* en 1912: «Lo que valoro sobre todo en los deportes es la confianza en sí que proporcionan. Creo en un renacimiento de la moral francesa»[232].

El deporte no encarnaba sólo la renovación de las representaciones del cuerpo, sino que encarnaba una renovación más amplia de la cultura, una visión siempre más tecnificada del espacio, una visión siempre más calculada del tiempo, una visión siempre más democrática de los intercambios y la sociabilidad. Era preciso hacer que el cuerpo interviniese, hasta en sus más íntimas implicaciones, en lo que parecía, ya a principios del siglo XX, una visión de futuro.

Notas

INTRODUCCIÓN

1. Michel Henry, «Le corps vivant», *Prétentaine,* nº 12/13, *Corps,* marzo de 2000, p. 13. Todos los artículos de este número bellísimo nos han aportado mucho.
2. Jean-Marie Brohm, «Le corps, un référent philosophique introuvable?», *Prétentaine,* nº 12/13, *Corps,* marzo 2000, p. 131.
3. *Ibid.*, p. 134.
4. *Ibid.,* p. 151.

PRIMERA PARTE: MIRADAS CRUZADAS SOBRE EL CUERPO

1. LA MIRADA DE LOS MÉDICOS

1. Entre los escritos más recientes, la recopilación exhaustiva de Mirko D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident,* 4 vols., Parés, Seuil, 1995-1999. Para el periodo que nos ocupa, t. II, *De la Renaissance aux Lumières,* 1997, y t. III, 1999.
2. Para Francia, podemos remitir al conjunto de la obra de Jacques Léonard y en particular a *La Médecine entre les savoirs et les pouvoirs,* París, Aubier, 1981.
3. Sobre este punto, véase la tesis reciente de Philip Rieder, *Vivre et combattre la maladie: représentations et pratiques dans les régions de Genève, Lausanne et Neuchâtel au XVIII^e siècle,* 2 vols., Ginebra 2002 [mecanografiada].
4. Sobre este punto, véase Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, París, Seuil, 2003.

5. Olivier Faure, «Les stratégies sanitaires», en Mirko D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident, op. cit.,* t. II, pp. 279-296.
6. Isabelle von Bueltzingsloewen, *Machines à instruire, machines à guérir: les hôpitaux universitaires et la médicalisation de la société allemande,* Lyón, PUL, 1997.
7. Othmar Keel, *L'Avènement de la médecine clinique en Europe (1750-1815),* Montreal/Ginebra, Presses universitaires de Montréal/Georg, 2002.
8. *Ordre et désordre à l'hôpital: l'internat en médecine (1902-2002),* París, Musée de l'Assistance publique, 2002.
9. Erwin Ackerknecht, *Medicine at the Paris hospital, 1794-1848,* Baltimore, Johns Hopkins Press, 1967.
10. Fleury Imbert, *De l'observation dans les grands hôpitaux et spécialement dans ceux de Lyon,* Lyón, Perrin, 1830, pp. 5-9.
11. Alain Ségal, «Les moyens d'exploration du corps», en Mirko D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident, op. cit.,* t. III, pp. 187-196. El párrafo que viene a continuación le debe mucho.
12. Steven J. Peitzman y Russel C. Maulitz, en Mirko D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident, op. cit.,* t. III, pp. 169-186.
13. Jacalyn Duffin, *To See with a Better Eye: a Life of R. T.H. Laennec,* Princeton, Princeton University Press, 1998.
14. Patrice Bourdelais, «Définir l'efficacité d'une thérapeutique: l'innovation de l'école de Louis et sa réception», en Olivier Faure (dir.), *Les Thérapeutiques: savoirs et usages,* Lyón, Fondation Mérieux, 1999, pp. 107-122.
15. Alain Ségal, «Les moyens d'exploration du corps», art. citado.
16. Nicolas Postel-Vinay *et al., Impressions artérielles: cent ans d'hypertension (1896-1996),* París, Maloine/Imhotep, 1996. *Id.* y Pierre Corvol, *Le Retour du docteur Knock: essai sur le risque cardio-vasculaire*, París, Odile Jacob, 1999.
17. Patrice Pinell, *Le Cancer: naissance d'un fléau social (1890-1940)*, París, Métailié, 1982.
18. Olivier Faure, *Histoire sociale de la médecine (XVII^e^-XX^e^ siècle),* París, Anthropos, 1994.
19. George Weisz, «Mapping medical specialization in Paris in the nineteenth and twentieth centuries», *Social History of Medicine,* 1994, pp. 177-211. *Id.,* «The development of medical specialization in 19th century Paris», en Ann La Berge y Mordechai Feingold (dirs.), *French Medical Culture in the Nineteenth Century,* Ámsterdam, Rodopi, 1994, pp. 149-198. «Medical directo-

ries and medical specialization in France, Britain and the United States», *Bulletin of History of Medicine,* 1997, pp. 23-68.

20. El pasaje que viene a continuación le debe mucho a la obra de Roselyne Rey, *Histoire de la douleur,* París, La Découverte, 1993, y a los trabajos de Jean-Pierre Peter, *De la douleur. Observations sur les attitudes de la médecine prémoderne envers la douleur,* París, Quai Voltaire, 1993.
21. Marc-Antoine Petit, *Discours sur la douleur*, Lyón, Reymann, año VII, 90 pp.
22. Jean-Jacques Yvorel, *Les Poisons de l'esprit: drogues et drogués au XIX^e siècle*, París, Quai Voltaire, 1992.
23. Sobre la anestesia, además de la obra de Roselyne Rey, cf. la tesis de Marie-Jeanne Lavilatte, *Le Privilège de la puissance: l'anesthésie au service de la chirurgie française (1846-1896)*, 3 vols., Universidad de París I, 1999 [mecanografiada].
24. Olivier Faure, *Les Français et leur Médecine au XIX^e siècle*, París, Belin, 1993.
25. Recientemente estudiado por Chantal Boone en su tesis *Engagements et pratiques: Léon Dufour (1780-1865), savant naturaliste et médecin*, 2 vols., París, EHESS, 2003 [mecanografiada].
26. Sobre este punto, cf. la obra de Norbert Elias. En cuanto a las relaciones entre proceso de civilización y medicalización, cf. Patrice Pinell, «Médicalisation et procès de civilisation», en Pierre Aïach y Daniel Delanoë (dirs.), *L'Ère de la médicalisation: ecce homo sanitas*, París, Anthropos, 1998, pp. 37-52.
27. Frederic L. Holmes, «La physiologie et la médecine expérimentale», en Mirko D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, *op. cit.*, t. III, pp. 59-96.
28. Jacques Michel (dir.), *La Nécessité de Claude Bernard*, París, Klincksieck, 1991.
29. Mirko D. Grmek, «Le concept de maladie», en *id.* (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, *op. cit.*, t. III, p. 156.
30. Nicolaas Rupke (dir.), *Vivisection in Historical Perspective,* Londres/Nueva York, 1987.
31. Cf. la tesis de Éric Pierre, *Amour des hommes, amour des bêtes. Discours et pratiques protectrices dans la France du XIX^e siècle*, 3 vols., Angers, 1998 [mecanografiada].
32. Sobre la situación en Alemania, cf. Isabelle von Bueltzingsloewen, *Machines à instruire, machines à guérir, op. cit.*, pp. 127-135 y 276-286.
33. *Ibid.*, p. 285.

34. François Magendie, *Leçons sur les fonctions et les maladies du système nerveux,* París, Baillière, 1839, citado por Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, *op. cit.*, p. 158.
35. Sobre el párrafo siguiente, cf. Mirko D. Grmek, *Le Legs de Claude Bernard*, París, Fayard, 1997.
36. *Ibid.*, p. 127.
37. *Ibid.*
38. Olivier Faure, *Histoire sociale de la médecine (XVII^e-XX^e siècle), op. cit.*
39. *Id.,* «L'homéopathie entre intégration et contestation», *Actes de la recherche en sciences sociales,* junio 2002, pp. 88-96.
40. Sobre este movimiento, François Azouvi (dir.), *L'Institution de la raison: la révolution culturelle des Idéologues*, París, Vrin/EHESS, 1992.
41. Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, París, año X [1802].
42. Jan Goldstein, *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century,* Cambridge University Press, 1987.
43. La obra decisiva sobre frenología es Marc Renneville, *Le Langage des crânes: une histoire de la phrénologie*, París, Les Empêcheurs de penser en rond, 2000.
44. Antoine Picon, *Les Saint-Simoniens: raison, imaginaire et utopie*, París, Belin, 2002.
45. Dora B. Weiner, *Comprendre et soigner: Philippe Pinel (1745-1826), la médecine de l'esprit*, París, Fayard, 1999.
46. *Traité médico-philosophique de l'aliénation mentale ou de la manie,* París, año IX; reed., 1809.
47. Jan Goldstein, *Console and Classify, op. cit.*
48. Sobre Charcot y la histeria, seleccionamos entre una bibliografía ingente: Jacques Gasser, *Aux origines du cerveau moderne: localisations, langage et mémoire dans l'œuvre de Charcot,* París, Fayard, 1995; Michel Bonduelle, Toby Gelfand y Christopher G. Goetz, *Charcot, un grand médecin dans son siècle,* París, 1996, Michalon; Marcel Gauchet y Gladys Swain, *Le Vrai Charcot: les chemins imprévus de l'inconscient,* París, Calmann-Lévy, 1997; Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique du début du XIX^e siècle à la Grande Guerre,* París, La Découverte, 2003.
49. Jean-Pierre Goubert (dir.), *La Médicalisation de la société française (1770-1830)*, número especial de *Réflexions historiques/Historical Reflections,* 1982.
50. *Id., Médecins d'hier, médecins d'aujourd'hui: le cas du docteur Lavergne,* París, Publisud, 1992.

51. Patrice Bourdelais y Jean-Yves Raulot, *Une peur bleue: histoire du choléra en France,* París, Payot, 1987.
52. Sobre la vacunación jenneriana, la obra fundamental es la de Pierre Darmon, *La Longue Traque de la variole: les pionniers de la médecine préventive,* París, Perrin, 1986. Para una visión más crítica: Yves-Marie Bercé, *Le Chaudron et la Lancette*, París, Presses de la Renaissance, 1984, o también, siguiendo un ejemplo local, Olivier Faure, «La vaccination dans la région lyonnaise au début du XIX^{e} siècle: résistance ou revendication populaire», *Cahiers d'histoire,* 1984, pp. 191-209.
53. Sobre la lucha contra la tuberculosis, Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut. Les tuberculeux aux XIX^{e} et XX^{e} siècles*, París, Aubier, 1986; Dominique Dessertine y Olivier Faure, *Combattre la tuberculose (1900-1940)*, Lyón, PUL, 1988.
54. Alain Corbin, «L'hérédosyphilis ou l'impossible rédemption», *Romantisme,* 1981, pp.131-149. Retomado en *Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIX^{e} siècle*, París, Aubier, 1991; reed. Flammarion, col. «Champs», 1998. *Id.*, «La grande peur de la syphilis», en Jean-Pierre Bardet *et al.* (dir.), *Peurs et terreurs face à la contagion,* París, Fayard, 1988, pp. 337-347.

2. EL DOMINIO DE LA RELIGIÓN

1. Llegaremos hasta aquí en lo que se refiere a las representaciones del cuerpo según la religión católica. El estudio de la diversidad de creencias relativas al protestantismo, habida cuenta de la relativa limitación de los efectivos, no parece corresponder a los objetivos de esta obra.
   En lo que se refiere a Francia, no olvidemos la sociología religiosa codificada por el canónigo Boulard, sobre todo, y por Gabriel Le Bras, como tampoco los numerosos estudios consagrados a las diócesis.
   A modo de síntesis sobre estos estudios, podemos citar tres obras: Gérard Cholvy e Yves-Marie Hilaire, *Histoire religieuse de la France contemporaine*, 2 vols., Toulouse, Privat, 1985; François Lebrun (dir.), *Histoire des catholiques en France*, París, Hachette, col. «Pluriel», 1984; y Philippe Joutard (dir.), «Du roi Très Chrétien à la laïcité républicaine, XVIII^{e}-XIX^{e} siècle», en Jacques LeGoff y René Rémond (dirs.), *Histoire de la France religieuse*, t. III, París, Seuil, 1991.
2. A modo de ejemplo, en el Limusín, región muy poco fervorosa, muchos hombres no eran practicantes salvo en el caso de las «fiestas de guardar», es-

pecialmente el día de Todos los Santos; cf. Alain Corbin, *Archaïsme et modernité en Limousin*, t. I, Limoges, Pulim, 2000, pp. 624-625.

3. Claude Savart, *Le Livre catholique témoin de la conscience religieuse en France au XIX^e siècle*, tesis, Universidad de París IV, 1981.
4. Christian Amalvi, *La Vulgarisation historique en France d'Augustin Thierry à Ernest Lavisse, 1814-1914*, tesis, Université Paul-Valéry Montpellier III, 1995.
5. Claude Langlois, *Le Catholicisme au féminin. Les congrégations françaises à supérieure générale au XIX^e siècle*, tesis, Universidad de París X-Nanterre, 1982, especialmente «L'irrésistible croissance» y «L'invasion congréganiste», t. I, pp. 353 y ss. y 357 y ss.
6. Claude Langlois y Paul Wagret, *Structures religieuses et célibat féminin au XIX^e siècle*, Lyón, Centre d'histoire du catholicisme, 1971, sobre todo, de Claude Langlois, el ejemplo de las órdenes terciarias de la diócesis de Vannes, pp. 4-115.
7. A modo de ejemplo, el estudio de su difusión en la diócesis de Arras por Yves-Marie Hilaire, *Une chrétienté au XIX^e siècle. La vie religieuse des populations du diocèse d'Arras, 1840-1914*, Lille, PUL, 1977, t. I, p. 414.
8. Sobre esta peregrinación, cf. Philippe Boutry y Michel Cinquin, *Deux pèlerinages au XIX^e siècle: Ars et Paray-le-Monial*, Clamecy, 1980.
9. Cf. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, París, Albin Michel, 1994, y Flammarion, col. «Champs», 2000, pp. 119-125.
10. Cf. Rosemonde Sanson, «Le 15 août: fête nationale du second Empire», en Alain Corbin, Noëlle Gérôme y Danielle Tartakowsky, *Les Usages politiques des fêtes aux XIX^e-XX^e siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 117-137.
11. Sobre todos estos puntos, René Laurentin, *Lourdes. Historique authentique des apparitions*, 6 vols., París, P. Léthielleux, 1961-1964; y, más recientemente, Ruth Harris, *Lourdes. Body and Spirit in the Secular Age*, Allen Lane, The Penguin Press, 1999; trad. fr., *Lourdes. La grande histoire des apparitions, des pèlerinages et des guérisons*, París, Jean-Claude Lattès, 2001. Nos inspiramos en este hermoso trabajo para las páginas siguientes.
12. René Laurentin, *Vie authentique de Catherine Labouré, voyante de la rue du Bac et servante des pauvres (1806-1876)*, 2 vols., París, Desclée de Brouwer, 1980.
13. Ruth Harris, *Lourdes*, *op. cit.*, p. 350.
14. *Ibid.*, p. 15.
15. Cf. Maurice Agulhon, *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, París, Flammarion, 1979, y, muy recientemente, el

coloquio celebrado sobre este tema en la Universidad de París X, 21 de febrero de 2004.

16. Alphonse Dupront, *Du Ṣacré. Croisades et pèlerinages, images et langages,* París, Gallimard, 1987, *passim.*
17. Mons. Bouvier, obispo de Le Mans, miembro de la congregación del Índice, *Manuel secret des confesseurs* seguido por *Questionnaire à l'usage des confesseurs*, reed., París, Arléa, 1999, así como la cita siguiente, pp. 14 y 15.
18. Cf., en el siglo XVIII las instrucciones de Bossuet a las religiosas destinadas a la exaltación de la virginidad.
19. François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1978, pp. 502 y 505.
20. Doctor Jean-Ennemond Dufieux, *Nature et virginité. Considérations physiologiques sur le célibat religieux*, París, Julien Lanier, 1854, p. 501.
21. François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op. cit.*, pp. 487 y 1688.
22. En general, sobre las representaciones románticas de la mujer, cf. Stéphane Michaud, *Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, París, Seuil, 1985.
23. Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme. La vie des religieuses au XIX^e siècle*, París, Seuil, col. «L'Univers historique», 1984, p. 314.
24. Sobre este culto, y en lo que se refiere a Francia, véase la memoria de licenciatura de Laurence Rey, *Sainte Philomène, vierge et martyre,* Universidad de París I, 1994. Sobre el cura de Ars y la santa, véase Philippe Boutry, *Prêtres et paroisses au pays du curé d'Ars*, París, Cerf, 1986, *passim;* sin olvidar Caroline Ford, «Female martyrdom and the politics of sainthood in nineteenth-century France. The cult of sainte Philomène», en Frank Tallet y Nicholas Atkin (dir.), *Catholicism in Britain and France in 1789,* Londres, Hambledon Press, 1996, pp. 115-134.
25. Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme, op. cit.,* p. 151.
26. Cf. *infra,* pp. 174-175.
27. Cf. Michel Delon, en Sade, *Œuvres,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1990, n. 1, p. 1139.
28. Jean-Louis Flandrin, *Les Amours paysannes XVI^e-XIX^e siècle,* París, Gallimard/Julliard, col. «Archives», 1975.
29. Jean Faury, *Cléricalisme et anticléricalisme dans le Tarn (1848-1900),* Toulouse, Publications de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1980, p. 274.
30. Marie-José Garniche-Merritt, *Vivre à Bué-en-Sancerrois,* tesis, Universidad de París VII, 1982.

31. Todos los tratados de medicina forense de la primera mitad del siglo XIX subrayan esta dificultad.
32. Alain Corbin, conclusión provisional de un trabajo todavía inédito sobre la historia de los comportamientos sexuales en el siglo XIX.
33. Élisabeth Claverie y Pierre Lamaison, *L'Impossible Mariage. Violence et parenté en Gévaudan, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècle,* París, Hachette, 1982.
34. Odile Métais-Thoreau, *Un simple laïc. Léon Papin-Dupont, «le saint homme de Tours», 1797-1876*, tesis, Universidad de París I, 1991, y Tours, Héraut, 1993; las citas están tomadas de las páginas 56-58.
35. Sobre este debate, cf. Bernard Plongeron, *Théologie et politique au siècle des Lumières (1770-1820)*, Ginebra, Droz, 1973, pp. 192-198, y, recientemente, Paul Chopelin, «Le débat sur le mariage des prêtres dans le diocèse de Rhône-et-Loire au début de la Révolution (1789-1792)», en *Chrétiens et sociétés, XVI^e-XX^e siècle*, n° 10 del *Bulletin du Centre André-Latreille,* 2003, pp. 69-94. Tomamos de este artículo la cita de la obra del abad Gaudin.
36. Claude Langlois y T. J. A. Le Goff, «Les vaincus de la Révolution. Jalons pour une sociologie des prêtres mariés», en *Voies nouvelles pour l'histoire de la Révolution française. Actes du colloque Mathiez-Lefebvre (1974)*, París, 1978, pp. 281-312.
37. A modo de ejemplo de esta abundante bibliografía, tesis del principio del siglo XIX, cuyos títulos son suficientemente elocuentes sobre su inclinación: E. Labrunie, *Dissertation sur les dangers de la privation et de l'abus de plaisirs vénériens chez les femmes,* tesis, París, año XIV, n° 549; A. Cangrain, *Du célibat,* tesis, París, 1838, n° 214; F. C. Quesnel, *Recherches relatives à l'influence de la continence sur l'économie animale,* tesis, París, 1817, n° 201; J. M. F. Berthier, *Considérations physiologiques et médicales sur le plaisir,* tesis, París, 1821, n° 39; J. Bousquet, *Du mariage considéré comme moyen curatif des maladies,* tesis, París, 1820; J. Verrier, *Dissertation sur l'abstinence prolongée,* tesis, París, 1814, n° 201; y, a modo de ejemplo, entre los artículos del *Dictionnaire des sciences médicales* (Panckoucke): «Mariage» de Fodéré y «Satyriasis» de Rony.
38. Especialmente el caso del cura de Cours, cerca de La Réole, relatado por Buffon: cf. Rony, «Satyriasis», *loc. cit.*
39. A modo de ejemplo, el gran libro citado de Jean-Ennemond Dufieux, *Nature et virginité*, así como los capítulos consagrados a este tema por Pierre J. C. Debreyne, *Essai sur la théologie morale considérée dans ses rapports avec la physiologie et la médecine. Ouvrage spécialement destiné au clergé*, Bruselas, Vanderborght, 1844 (4ª ed.), debate sobre «el estado de perfecta virginidad», p. 99 y ss.

40. No podemos citar la inmensa bibliografía de los estudios agustinianos. En lo que se refiere a la lujuria y al comportamiento sexual de los cónyuges, según los teólogos de la Edad Media, véase Carla Casagrande y Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, París, Aubier, «Collection historique», 2000; y la reciente reedición de *De bono conjugali*, traducido por Jean Hamon con el título *Le Bonheur conjugal*, París, Payot, 2001.
41. Sobre el debate relativo a los teólogos, la Penitenciaría romana y la anticoncepción en el siglo XIX, la obra fundamental es la de Jean-Louis Flandrin, *L'Église et le Contrôle des naissances*, París, Flammarion, 1970.
42. Cf. *infra*, p. 157, en lo que se refiere a la concordancia entre los médicos y los teólogos.
43. Sobre este debate, cf. Pierre J. C. Debreyne, *Essai sur la théologie morale, op. cit.*, cap. 5, «De l'onanisme conjugal», especialmente pp. 184-187.
44. Cf. *infra*, p. 144 y ss.
45. Alfonso Ligorio, citado por Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme, op. cit.*, p. 136.
46. Citado por Odile Arnold, *ibid.*, p. 135.
47. *Ibid.*, p. 68.
48. Alain Corbin, «Invitation à une histoire du silence», en *Foi, fidélité, amitié en Europe à la période moderne. Mélanges Robert Sauzet*, Tours, 1995, pp. 51-64.
49. Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme, op. cit.*, p. 121.
50. *Ibid.*, p. 135.
51. George Sand, *Histoire de ma vie*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, t. I, p. 965.
52. Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme, op. cit.*, p. 141.
53. *Ibid.*, p. 87.
54. Cf. *infra*, p. 156.
55. Claude Savart, *Le Livre catholique témoin de la conscience religieuse en France au XIX^e siècle, op. cit.*
56. Prefacio al libro de Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme, op. cit.*, p. 11.
57. Odile Arnold, *ibid.*, p. 143.
58. Jeanne Andlauer, *Modeler des corps. Reliquaires, canivets et figures de cire des religieuses chrétiennes*, tesis, EHESS, 2002, p. 102.
59. *Ibid.*, p. 281.
60. Yves Gagneux, *L'Archéologie du culte des reliques des saints à París. De la Révolution à nos jours*, tesis, Universidad de París IV, 1997.
61. Jeanne Andlauer, *Modeler des corps, op. cit.*, p. 81.

62. Gwenaël Murphy, «Les religieuses mariées pendant la Révolution française», en Luc Capdevila, Sophie Cassagnes, Martine Cocaud *et al.*, *Le Genre face aux mutations. Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 243-255, y, más ampliamente, la tesis del mismo autor: *Femmes de Dieu et Révolution française dans le diocèse de Poitiers*, París, EHESS, 2003.
63. Sobre este tema, véase Xavier Maréchaux, *Les Prêtres mariés sous la Révolution française*, 3 vol., tesis, Universidad de París I, 1996.
64. Philippe Boutry, «Réflexions sur la confession au XIX[e] siècle», en *Pratiques de la confession des Pères du désert à Vatican II,* París, Cerf, 1983.
65. Citado por Philippe Boutry, *ibid.*
66. Anne Carol, *Les Médecins et la Mort,* París, Aubier, «Collection historique», 2004.
67. Philippe Boutry, *Prêtres et paroisses au pays du curé d'Ars,* tesis citada.
68. Alphonse Dupront *(Du Sacré. Croisades et pèlerinages, op. cit.)* marca la diferencia entre el tiempo litúrgico y el tiempo ceremonia, sólo propio de la celebración de los oficios.
69. La ciudad de Limoges es un teatro especialmente revelador de estos contrastes: cf. el conjunto de los trabajos de Françoise Lautman sobre las «ostensiones» de las reliquias y el libro de John Merriman, *Limoges la rouge. Portrait d'une ville révolutionnaire,* París, Belin, 1990, sobre las procesiones que recorren frecuentemente la ciudad.
70. Ruth Harris, *Lourdes, op. cit.*, p. 335.
71. Cf. Paul Leproux, *Dévotions et saints guérisseurs,* París, PUF, 1991.
72. Ruth Harris, *Lourdes, op. cit.*, pp. 335 y 351.
73. *Ibid.*, p. 382.
74. Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à París en 1900*, París, Grasset, 1979.
75. Ruth Harris, *Lourdes, op. cit.*, p. 291.
76. *Ibid.*, pp. 381 y 383.
77. *Ibid.*, pp. 45-46.
78. *Ibid.*, p. 426 y ss.
79. Jacqueline Lalouette, *La Libre Pensée en Francia, 1848-1940*, París, Albin Michel, 1997.
80. Véase principalmente Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention des sujets*, París, PUF, 1991.

3. LA MIRADA DE LOS ARTISTAS

1. *Journal*, trad. fr. de Pierre Klossowski, París, Grasset, 1959, pp. 97-98.
2. Estas palabras han sido transcritas por Antonin Proust, *Édouard Manet. Souvenirs publiés par A. Barthélemy*, París, H. Laurens, 1913, p. 17.
3. *Laokoon: oder, Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlín, 1866.
4. Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer Kunst*, [Leipzig?] 1755.
5. Véase la protesta de Régis Michel contra esta denominación en *Le Beau idéal*, catálogo de exposición, París, Louvre, 1989, p. 7.
6. Véase a este respecto el excelente análisis de Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, Yale University Press, 1994.
7. Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, *op. cit.*, pp. 99-101.
8. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, 1764.
9. A este respecto, véase Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Nueva York, Viking, 1978.
10. Véase sobre todo Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, París, Olivier Orban, 1986.
11. Léon de Laborde, *Exposition Universelle de 1851*, Trabajo de la Comisión francesa, grupo VI, jurado XXX, «Aplicación de las artes de la industria», París, Imp. Impériale, 1856, p. 991.
12. Como ha observado oportunamente Thomas Crow en su excelente análisis, *Emulations: Making Artists for Revolutionary France*, Yale University Press, 1995.
13. Thomas Crow (*ibid.*, pp. 163-165) piensa que Girodet creó su *Endymion* en oposición sistemática al *Guerrero herido* de Drouais en un espíritu de competencia *post mortem*. En todo caso, está claro que ambos cuadros, muy diferentes, constituyen los dos polos del cuerpo masculino: viril y heroico por una parte, feminizado y voluptuoso por otra. Debemos recordar de paso que en 1790 Fabre, otro alumno de David, presentó con el título *La muerte de Abel* un retrato académico masculino lánguido, a un tiempo ideal y erotizado.
14. Abigail Solomon-Godeau, «Male trouble: a crisis in representation», *Art History*, vol. 16, nº 2, junio 1993, p. 286 y ss., y el libro del mismo autor y el mismo título, Nueva York, Thames & Hudson, 1997.

15. Werner Busch, «Die Neudefinition des Umrisszeichnung in Rom am ende des 18.Jahrhunderts», en Id. y Margret Stuffmann (dir.), *Zeichen in Rom, 1790-1830,* Colonia, 2001.
16. *Les Français peints par eux-mêmes,* París, t. II, 1843, pp. 1-8.
17. Antoine Montfort lo relata en los recuerdos que aportó a Clément; véase *Géricault*, catálogo de exposición, París, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 312.
18. Edmond About citado por France Borel, *Le Modèle ou l'Artiste séduit,* Ginebra, Skira, 1990, p. 148.
19. Litografía publicada en *Le Charivari* du 22 de junio de 1865. Delteil, *Le Peintre-graveur illustré,* n° 3447.
20. Sobre este tema, véase *L'Art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle,* catálogo de exposición París, BNF-Hazan, 1997-1998; véase también André Rouillé, *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870,* París, Le Sycomore, 1982. Esta obra tiene en cuenta el uso científico, especialmente médico, de la fotografía, que nunca ha sido cuestionado. Las fotografías realizadas por Charcot en La Salpêtrière son ahora muy conocidas.
21. Los casos de pintores que utilizaron fotografías, de los que Aaron Scharf *(Art and Photography,* Londres, 1989; 1ª ed., 1968) citaba algunos ejemplos, son mucho más frecuentes de lo que se ha podido creer y ahora se empieza a reconocer. Un ejemplo impresionante es el de una fotografía de Nadar que representa a un modelo en la pose de la Friné de Gérôme, generalmente considerada una iniciativa de Nadar a imitación de Gérôme, hasta que Sylvie Aubenas descubrió que el cliché había sido encargado por Gérôme para confeccionar su cuadro (S. Aubenas en *L'Art du nu au XIX^e siècle, op. cit.,* p. 46).
22. Litografía publicada en *Le Charivari* del 10 de mayo de 1864; Delteil, *Le Peintre-graveur illustré,* n° 3440.
23. Véase el catálogo de la exposición *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle*, París, Musée d'Orsay, 2002.
24. Véase *ibid.*
25. La documentación está reunida en el libro de Anne Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, New Haven, Yale University Press, 1986, cap. 6.
26. Rainer Maria Rilke, *Œuvres. Prose*, t. I, París, Seuil, 1966, pp. 378-379.
27. *Ibid.*, p. 395.
28. *Ibid.*, p. 394.

29. En 1905, según Judith Cladel, desde 1900, según C. Goldscheider que no cita sus fuentes, pero en todo caso después del *Balzac* y antes de 1907, cuando la obra ya estaba colada en bronce y se expuso.

4. LAS IMÁGENES SOCIALES DEL CUERPO

1. Nicos Hadjinicolau, «*La Liberté guidant le peuple* de Delacroix devant son premier public», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 28, junio 1979, pp. 3-26.
2. El registro manuscrito de las entradas en el Salón incluye el título *29 de julio* (archivos del Louvre), el artista da a su cuadro el título de *28 de julio, la Libertad*, o *la Barricada*, véase Hélène Toussaint, *«La Liberté guidant le peuple» de Delacroix*, catálogo de exposición, París, Réunion des musées nationaux, 1982, p. 45.
3. Jörg Traeger, «L'épiphanie de la Liberté. La Révolution vue par Eugène Delacroix», *Revue de l'art*, 1992, pp. 9-26.
4. El análisis de Robert Macaire se esboza en el catálogo de la exposición *Daumier, 1808-1879*, París, Réunion des musées nationaux, 1999 (ed. francesa) y Ottawa, National Gallery of Art, 2000 (ed. inglesa). Se presentó en julio de 2003 por invitación de Heliana Angotti en una conferencia realizada en el marco de su exposición sobre la reinterpretación brasileña de Robert Macaire en 1844, exp. *A Comedia urbana: de Daumier a Porto-Alegre,* São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 2003.
   La abreviatura LD remite al catálogo de las litografías de Daumier: Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré, XIX^e^ et XX^e^ siècles, Daumier,* París, edición del autor, 1925-1926, t. XX à XXIV *bis,* y 1930, tablas, tomo XXIX *bis.*
5. Henry James, «Daumier caricaturist», se publica en 1890 en *Century Magazine,* vol. 17, 1890, p. 402 y ss.*;* retomado en *Daumier Caricaturist,* Emmaus, Pennsylvania, Rodale Press, 1937, reed., 1954.
6. T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851,* Londres, Thames and Hudson, 1973; reimpr. 1982.
7. Sobre la relación entre Quasimodo, en *Nuestra Señora de París* (1831-1832), y la teoría de la caricatura, tal y como Hugo la expresa en particular en el Prefacio de *Cromwell* (1827), véase mi artículo «Victor Hugo et la caricature», en las actas del coloquio *L'Œil de Victor Hugo,* París, Cendres, 2004.
8. Esta lámina famosa marca la diferencia entre sus dos registros *characters* (las cabezas agrupadas de los personajes con diversas fisonomías de la realidad, en

su fealdad cómica) y *caricatures* (el dibujo con el que se divierten los artistas, desde Vinci y Carroggio); sirvió de boletín de suscripción para *The Analysis of Beauty*, el tratado de Hogarth, que es el primero en remontarse a las fuentes primitivas del dibujo, evocando el dibujo infantil y el esquema del monigote, preludio de todas las caricaturas.

9. Champfleury (Laon, 1821-Sèvres, 1869, Jules Husson, llamado Fleury y después Champfleury), asociado a la vida bohemia de la década de 1840 y cercano a Baudelaire y Courbet, fue el autor de una *Histoire de la caricature* en varios volúmenes, el historiador de las *viñetas románticas*, de la imaginería popular y de las cerámicas revolucionarias. Llegó a ser conservador de la manufactura de Sèvres, autor de novelas y cuentos realistas, defendió la obra de Courbet y fue el adalid de la palabra «realismo». Su testimonio es esencial porque conoció de cerca los ambientes de los caricaturistas cuya historia escribió. Véase a este respecto: Yoshio Abe, «Une nouvelle esthétique du rire - Baudelaire et Champfleury entre 1845 et 1855», *Annales de la faculté des lettres* (Tokio, Universidad Chuo), marzo de 1964, pp. 18-30; Luce Abélès, con la colaboración de Geneviève Lacambre, *Champfleury, l'Art pour le peuple*, París, Réunion des musées nationaux, «Les Dossiers du musée d'Orsay», 1990; *Champfleury, son regard et celui de Baudelaire. Textes choisis et présentés par Geneviève et Jean Lacambre, accompagnés de «L'Amitié de Baudelaire et de Champfleury» par Claude Pichois*, París, Hermann, 1990 (1ª ed., 1973) *[Su mirada y la de Baudelaire,* Madrid, Visor, 1993]; Champfleury, George Sand, *Du réalisme. Correspondance*, edición realizada y presentada por Luce Abélès, París, Cendres, 1991.
10. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, París, E. Dentu, 1865 (y 1878), p. XIV.
11. Por ejemplo en la introducción a los trabajos de Henry Lyonnet sobre Mayeux y Prudhomme en John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la Caricature en France*, 1888. El mismo autor escribe en la obra sobre Robert Macaire y sobre los otros tipos del siglo XIX, de Madame Angot a Cadet-Roussel.
12. A. Bazin (conocido como Anaïs de Raucou), «Nécrologie», *Paris, ou Le Livre des Cent-et-un*, París, Ladvocat, 1832, t. III, p. 361 (este texto es uno de los estudios más importantes sobre el tipo de Mayeux, al que el autor, historiador de Luis XIII, consagra también un espacio en *L'Époque sans nom, esquisses de Paris, 1830-1833*, 2 vols. in-8, París, 1833).
13. Que cita un artículo de *La Gazette de París* de 1859.
14. Como indican las dudas sobre su intervención, la variación de la ortografía de su nombre y la abundancia de formas que adopta en la pluma y el lápiz.

15. Esta pertenencia al mundo del espectáculo callejero está subrayada en el libro de Judith Wechsler que insiste en la relación entre caricatura, espectáculo y pantomima; véase Judith Wechsler, *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th century Paris*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
16. Baudelaire, «Quelques caricaturistes français», en *Le Présent, revue européenne*, 1 de octubre de 1857, retomado dans *L'Artiste* de los días 24 y 31 de octubre de 1858, y finalmente en *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy Frères, 1868 (versión publicada en la colección «Bibliothèque de la Pléiade»).
17. Como han hecho Clive Getty (en Clive F. Getty y S. Guillaume, *Grandville. Dessins originaux*, catálogo de exposición, museo de Bellas Artes de Nancy, noviembre 1986-marzo 1987) y Elizabeth Menon (*The Complete Mayeux. Use and Abuse of a French Icon*, Berna, Peter Lang A.G., 1998).
18. Véase n. 12.
19. Jean-Baptiste Isabey, [Mayeux et jeune femme], *Album comique,* 1820, repr. por Menon, fig. 28, comentado p. 81.
20. La primera litografía de Traviès se registra el 27 de enero de 1830 (Elizabeth Menon, *The Complete Mayeux*, *op. cit.*, p. 83). En enero de 1831, Traviès empieza a publicar *Les Facéties de Mayeux*.
21. Dibujo con la leyenda «Beau-frère de Mayeux» de 1829, véase Menon, fig. 29.
22. Serie *La Mascarade* de Philipon relacionada con la primera lámina de Grandville sobre Mayeux: Getty, p. 82.
23. Balzac, «Statistique individuelle; M.Mahieux», *La Silhouette*, septiembre de 1830. Este artículo fue comentado por Clive Getty en su tesis *The Drawings of J. J. Grandville until 1830*, Stanford University, 1981.
24. Vendidas por los editores de caricaturas de la competencia, Aubert y Martinet-Hautecœur, las 300 litografías son anónimas o están firmadas por Traviès, Robillard, Grandville, Delaporte, Daumier, Numa, Bouquet, etc. (Menon, p. 81).
25. Por ejemplo, F.C.B., *Histoire véritable, facétieuse, gaillarde, politique et complète de M. Mayeux*, París, Terry Jeune, 1831.
26. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, *op. cit.*, p. 195.
27. Como el músico Paganini: «Paganini sorcier», *Le Figaro*, 9 de mayo de 1831, p. 3, repr. por Menon, p. 33, n. 38.
28. Musset, «Revue fantastique», *Le Temps*, 7 de marzo de 1831, p. 2, repr. por Menon, p. 93, n. 33.
29. Dibujos reproducidos por Getty, p. 214, n° 167, *Mayeux à la procession de la Fête-Dieu*, 1830, 16,7 x 19,1 Inv. 877 637; y pp. 230-231, n^{os} 178 y 178 A,

bocetos preparatorios para una litografía de *La Caricature* publicada el 16 de diciembre de 1830, *On annonce M. Mahieu...*, lámina explicada por Balzac.

30. «M. Mayeux», *Le Figaro*, 24 de febrero de 1831, p. 1, repr. por Menon, p. 29.
31. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, *op. cit.*, pp. 195-196.
32. «En cuanto a las mujeres, ¡ay! Mahieux las adora. En un taller de modas o de costura, Mahieux es el juguete de todas las modistas», escribe Balzac en «Statistique individuelle. M. Mayeux», artículo de explicación de una litografía de *La Silhouette:* «Es un ser realmente amable... por otra parte, amante consumado del bello sexo, lo devora con su monóculo. ¡Diantre! ¡Dios mío! ¡Qué mujer! ¡Qué piernas!» *(La Silhouette*, IV, 1ª entrega, septiembre de 1830; litografía).
33. Como ha mostrado James Cuno en su tesis sobre Philipon: James Cuno, *Charles Philipon and la Maison Aubert; the Business, Politics and Public of Caricature in París, 1820-1840*, Ph. D. Dissertation, Harvard University, 1985 (dir. Henri Zerner).
34. Ségolène Le Men, *Grandville au musée Carnavalet*, París, París-musées, 1987.
35. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, *op. cit.*, p. 195.
36. El personaje de Pista se acerca bastante. Victor Hugo, [Pista]: *Pista va chez les filles*, *Pista convoite une jolie femme*, *Pista donne un coup de pied au cul à un gamin qui lui a manqué*, *Pista reçoit le prix de poésie à l'Institut*, *Pista a la croix d'honneur et crie: vive le rôa!* (con una pera), *Pista monte la garde et appelle les républicains sacrés cochons*, 1832, seis dibujos a plumilla y tinta sepia, 9,5 x 12 cm, BNF, Manuscritos Nafr 13355 fol. 24-25. Bibl.: Robert y Journet, pp. 35-36. Massin I 42-3. Exp. *Drawings by Victor Hugo*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1974 (catálogo de Pierre Georgel), nº 74, p. 98. Exp. París, Petit Palais, 1985, nº 84. Exp. *Victor Hugo l'homme océan*, París, BNF, 2002 (Catálogo bajo la dirección de M. L. Prévost), nº 74 p. 98.
37. En *Los Miserables*, Hugo escribe: «París tiene un Esopo que es Mayeux».
38. Grandville, *La Barque à Caron*, lámina que ilustra el capítulo «L'Enfer de Krackq pour faire suite à l'Enfer de Dante», en *Un autre monde*, París, Fournier, 1844.
39. Balzac, «Statistique individuelle. M. Mahieux», *La Silhouette*, septiembre de 1830.
40. Hippolyte Robillard, *«Au feu cochons d'artistes!... Au feu canailles!... Au feu nom de D... au feu gredins. Au feu!!!...»*, 1831, aparece en Menon, fig. 34.
41. El *clown* será uno de los personajes clave del fin de siglo (en los carteles de Chéret, por ejemplo) y de la Belle Époque, antes de hacer su aparición en el cine.

42. Encontramos este tono en el anarquista Félix Fénéon en algunos textos de crítica de arte de fin de siglo.
43. C. J. Traviès, *Charles, Louis, Philippe, Henry Dieu-donné Mayeux. Né à Paris, le 7 fructidor an 2, décoré du lys et de la croix de Juillet, membre du caveau moderne et de plusieurs autres académies savantes*, 1831.
44. C. J. Traviès, *«Tonnerre de D... j'crois qu'ils se f... de moi, avec leur République, je ne la vois pas»*, 1831, aparece en Menon, fig. 123 (véanse también las variantes sobre este tema que aparecen en la fig. 122, donde Mayeux sustituye a la escultura de Napoleón en la cúspide de la columna, y 121, donde Mayeux mira una estatuilla de Napoleón colocada en la repisa de la chimenea de la habitación donde se encuentra y se palpa las protuberancias de la cabeza, encantado de parecérsele).
45. Varias caricaturas muestran a Mayeux cerca de una barrica tan alta como él, objeto simbólico que recuerda a las caricaturas de la Revolución (Mirabeau-tonneau), la barricada y la filiación báquica del personaje.
46. C. J. Traviès, - *Ah scélérate de poire, pourquoi n'es-tu pas une vérité*, 1832, en Menon, fig. 111, lámina comentada por Cuno en su tesis, *Charles Philipon and la Maison Aubert, op. cit.*
47. Véase, por ejemplo, el dibujo de Grandville, *«Faites donc attention, militaire, il y a un homme devant vous»*, 1831, plumilla y tinta sepia sobre trazos con grafito, Nancy, museo de Bellas Artes.
48. James Cuno, «Satire and social types in the graphic arts of the July Monarchy», en Petra Ten-Doesschate-Chu y Gabriel Weisberg (dir.), *The Popularization of Art in the July Monarchy*, Cambridge University Press, 1994, pp. 10-36.
49. Paul de Saint-Victor, «Henri Monnier», *Le Moniteur universel*, 10 de enero de 1877.
50. Que analizó la génesis del personaje en su estudio liminar a su edición de las *Scènes populaires*: Henry Monnier, *Scènes populaires. Les Bas-fonds de la société*, edición presentada y anotada por Anne-Marie Meininger, París, Gallimard, 1984, p. 13.
51. *Ibid.*, p. 44.
52. Que Daumier subraya sin problemas.
53. Por ejemplo, a petición del juez en la escena *La Cour d'assises.*
54. La mayor parte de los artículos sobre Prudhomme empiezan por aquí.
55. Henry Monnier, página de título de las *Scènes populaires dessinées à la plume par Henry Monnier, ornées d'un portrait de Monsieur Prudhomme et d'un fac-simile de sa signature*, París, Levavasseur, Urbain Canel, 1830.

56. Henry Monnier, «Henry Monnier», *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*, París, Librairie théâtrale, 1853, t. I, retrato y ficha p. 13.
57. Véase nota anterior.
58. Champfleury, *Henry Monnier, sa vie, son œuvre*, París, Dentu, 1879, pp. 7-8.
59. Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, París, Gallimard, 1992.
60. Véase el capítulo XVIII, *Comment fut formé le type de M. Prudhomme*, de Champfleury, 1879, *op. cit.*
61. Henry Monnier, *Monsieur Prudhomme* (busto de perfil, mirando hacia la derecha), 37 x 31 (imagen 23,5 x 18), plumilla y tinta china sobre líneas de grafito, Saint-Denis, musée d'art et d'histoire [NA4420].
62. Sobre esta práctica del álbum de la que fue víctima Monnier, que describe un artículo del *Livre des Cent-et-un*, véase Ségolène Le Men, «Quelques définitions romantiques de l'album», *Art et métiers du livre*, número especial, *Les Albums d'estampes*, nº 143, febrero 1987, pp. 40-47.
63. Champfleury, *Henry Monnier, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, pp. 137-138.
64. Véase el análisis del fenómeno de Jouy en *L'Hermite de la Chaussée d'Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIXe siècle*, París, Pillet, 1812.
65. Industrializada a su vez como tarjeta de visita por el fotógrafo Disdéri entre otros. Véase Elizabeth Anne McCauley, *A. E. Disdéri and the Carte de visite Portrait Photographs*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985 (especialmente los capítulos 2 y 3 sobre la historia de la tarjeta de visita).
66. Champfleury, *Henry Monnier, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 130.
67. Carta del 10 de julio de 1836, citada por Champfleury, *ibid.*, p. 119.
68. Anne-Marie Meininger, «Balzac et Henri Monnier», *L'Année balzacienne*, 1966, pp. 217-244.
69. Champfleury, *Henry Monnier, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, pp. 124-129.
70. Bixiou, cuya biografía ficticia aparece en el índice de personajes de la edición de *La comedia humana* dirigida por Pierre-Georges Castex en la colección «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, t. XII, pp. 1182-1184, es el protagonista del relato *Les Employés*, donde su retrato de dibujante a sueldo (t. VII, p. 974) evoca la personalidad de Monnier.
71. Baudelaire-Dufaÿs, *Salon de 1846*, París, Michel Lévy, 1846, X, «Du chic et du poncif», retomado en *Écrits sur l'art*, t. I, París, Le Livre de Poche, 1971, p. 216.
72. Seudónimos de Chevrillon, Armand Lacoste y Alexis Chaponnier.

73. Para más detalles sobre la historia de este personaje, véase Stanislav Osiakovski, «The History of Robert Macaire and Daumier's Place in it», *Burlington Magazine*, vol. 100, nº 668, noviembre 1958, pp. 388-392.
74. Théodore de Banville, *Mes souvenirs*, París, Charpentier, s.d., texto reproducido y citado en Delteil a partir del *Daumier* de R. Escholier.
75. Henry Lyonnet, «Robert Macaire et Mayeux», en John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la Caricature en Francia*, t. V, p. 251 (sobre Robert Macaire, pp. 251-254).
76. *Ibid.*, p. 252. Heliana Angotti *(A Comedia urbana: de Daumier a Porto-Alegre, op. cit.*, n.1) ha encontrado una curiosa representación litográfica del personaje de Robert Macaire de Frédérick Lemaître en la primera adaptación teatral.
77. Repr. *ibid.*, pp. 251 y 253.
78. El 14 de junio de 1834 en el teatro Folies-Dramatiques, Boulevard du Temple.
79. *«Nous sommes tous d'honnêtes gens, embrassons-nous...»*, lámina 439 de La Caricature, nº 210, 13 de noviembre de 1834, LD 95.
80. Théodore de Banville, *Mes souvenirs, op. cit.*
81. Es lo que subraya la inclusión de Thiers-Robert Macaire en su primera aparición en Daumier en una lámina con tres personajes, en la que se encuentra entre dos caricaturas directamente ligadas al trabajo de escultor de Daumier, que transponen a la litografía los bustos realizados de memoria, como muestra Édouard Papet, *Daumier 1808-1879,* París, Réunion des musées nationaux, 1999 (ed. francesa), y Ottawa, National Gallery of Art, 2000 (ed. inglesa), catálogo de la exposición presentada de junio de 1999 a mayo de 2000, Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa, Galeries nationales du Grand Palais, París, The Phillips Collection, Washington, p. 161.
82. Pronto lo utilizarán los Goncourt que en su diario daban a las frases de Gavarni el nombre de «Gavarniana».
83. Esta relación aparece en Judith Wechsler, *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th century* París, *op. cit.*
84. Frédérick Lemaître en el papel de Robert Macaire, de acuerdo con una litografía de Carjat; Daumier, *«Bertrand, j'adore la finance...»*, lámina 1 de la serie *Caricaturana,* 20 de agosto de 1836, LD354. El grabado de prensa es forzosamente más tardío y no se excluye que Carjat haya pensado en las litografías de Daumier, que era su amigo y cuyas láminas publicaba en *Le Boulevard*, mientras que Philipon lo había despedido, así como en su ilustración de *Vautrin* para elegir el ángulo para la pose característica del actor. Carjat realizó

numerosas fotografías de Frédérick Lemaître y publicó su caricatura realizada por Durandeau en *Le Boulevard,* junto con un hermoso texto de Banville (n° 17, 26 de abril de 1863). Véase exp. *Étienne Carjat. Photographies d'acteurs,* París, À l'image du grenier sur l'eau, 1990.

85. ¿Walt Disney conoció los Robert Macaire de Daumier?
86. Probable inventor de las situaciones cómicas presentadas en láminas, este último disputó la paternidad de la obra a Daumier, que por su parte se acabó cansando de que lo conocieran sobre todo como dibujante de Robert Macaire. L. Wolff, *Le Figaro,* 13 de febrero de 1879 (citado por Courthion, p. 49): «Siempre que se hablaba en un periódico de los Robert Macaire de Daumier, enseguida llegaba una carta de Philipon que exigía su paternidad, porque había escrito el texto».
87. Ambos tenían un puesto *(banque)* en las ferias, donde nacen simultáneamente el teatro de calle y las actividades financieras. Exp. *Jours de cirque,* Mónaco, Forum Grimaldi, 2002 (dir. Zeev Gourarier).
88. Ségolène Le Men, «De Jean-Paul Choppart à Struwwelpeter. L'invention de l'enfant terrible dans le livre illustré», *Revue des sciences humaines*, vol. LXXXVIII, n° 224, L'enfance de la lecture, enero-marzo 1992.
89. *Ibid.*
90. Daumier, *La mâchoire de Jean-Paul courait le plus grand danger*, en *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, París, Au bureau (Aubert), 1836, ilustración del t. II (LD 280), litografía de Fauchery impresa por Junca, París, Bibliothèque nationale de France, Imprimés.
91. Daumier, *«Voulez-vous de l'or, voulez-vous de l'argent, voulez-vous des diamans, des millions, des milliasses? Approchez, faites-vous servir..... Baoud! Baoud! Baoud-boud-boud!! Voici du bitume, voici de l'acier, du plomb, de l'or, du papier, voici du ferrrrr gallllllvanisé..... Venez, venez, venez vite, la loi va changer, vous allez tout perdre, dépêchez-vous, prenez, prenez vos billets, prenez vos billets!! (Chaud, chaud, la musique.) Baoud! Baoud!! Baoud-Baoud!! Baoud! Baoud!!»*, lámina 81 de la serie *Caricaturana, Le Charivari*, 20 de mayo de 1838, litografía sin firmar, «de los señores Daumier et Philipon» (según la carta), imp. Aubert et Cie, 23,3 x 22 cm, París, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, LD 436 (véase también LD 433).
92. Es un *leitmotiv* que aparece desde los principios de la serie, en la lámina 2, LD 355, 28 de agosto de 1836, *Robert Macaire philanthrope,* reproducida en el cartel de Nanteuil para la serie: se ve a Macaire mostrando a Bertrand una inmensa pared-cartel, que utiliza para su publicidad. Encontramos una pa-

red con carteles que anuncian millones de primas en la lámina 5, *Robert Macaire notario,* el 28 de septiembre de 1836. En la lámina 7, *Messieurs et dames, les mines d'argent...,* Macaire está de pie sobre la enorme caja de los «anuncios» (30 de septiembre de 1836, LD 360).

93. *Parade du Charivari,* LD 554. La postura y la expresión de Robert Macaire ladrando, con la boca muy abierta, el busto ligeramente inclinado hacia delante, serán reproducidos por Daumier en acuarelas posteriores, en las que encontramos el gesto del brazo extendido, prolongado la vara, señalando la «pintura de saltimbanquis» que está en segundo plano.
94. LD 433. La lámina muestra un artista visto de espaldas, en su mesa de litógrafo, al que se dirige Robert Macaire según el texto de Philipon. Sobre Robert Macaire, véase también Nathalie Preiss, *Pour de rire! La blague au XIXe siècle ou la représentation en question,* París, PUF, 2002, especialmente «Robert Macaire ou la blague dans tous ses états», pp. 23-63.
95. El propio Daumier colaboró. Véase Ségolène Le Men, «De l'image au livre: l'éditeur Aubert et l'abécédaire en estampes», *Nouvelles de l'estampe,* n° 90, diciembre 1986, pp. 17-30.
96. *Société générale des abécédaires,* LD 367, París, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts (prueba en *Charivari).*
97. Inspirada por uno de los personajes del vodevil *Robert Macaire.*
98. *C'est tout de même flatteur d'avoir fait tant d'élèves!.... Mais c'est embêtant... y en a de trop... la concurrence,* litografía n° 76 de la serie *Caricaturana, Le Charivari,* 11 de marzo de 1838, LD 431, París, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, cartón 2271, documentos 410 a 1004 (prueba en *Charivari).*
99. Henri Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle,* París, Conquet, 1892, t. XII, p. 148.

SEGUNDA PARTE: PLACER Y DOLOR

1. EL ENCUENTRO DE LOS CUERPOS

1. Arnold I. Davidson, «Sex and the emergence of sexuality», *Critical Enquiry,* vol. 14, 1987, pp. 16-48. *Id., The Emergence of Sexuality. Historical Epistemology and the Formation of Concepts,* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002 *[La aparición de la sexualidad: la epistemología histórica y la*

formación de conceptos, traducción de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Alpha Decay, 2004]. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir*, París, Gallimard, 1977 *[Historia de la sexualidad*, traducción de Ulises Guiñazú, Martí Soler, Tomás Segovia, Madrid, Siglo XXI de España, 1980-1995]. El empleo del término «sexualidad» data, en francés, de principios de la década de 1840. Se registra su empleo en inglés desde 1800 y en alemán hacia 1820. Pero los autores franceses suelen utilizar muy a menudo, con ese mismo sentido, la expresión «vida sexual». Hay quien lo contrapone a «vida individual» y «vida social».

2. Thomas Laqueur, «Sexual desire and the market economy during the Industrial Revolution», Domna Stanton (ed.), *Histories of Sexuality*, Michigan University Press, 1992, pp. 185-215.
3. Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, París, Seuil, 1981 (traducción francesa de *The Making of the Modern Family*, 1975).
4. Thomas Laqueur, «Sexual desire...», artículo citado, pp. 189-191.
5. Peter Gay, *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, t. I, *Education of the Senses*, Nueva York, Oxford University Press, 1984.
6. Sobre todo Yvonne Knibiehler y Catherine Fouquet, *La Femme et les Médecins*, París, Hachette, 1983, e Yvonne Knibiehler, «Les médecins et la nature féminine au temps du Code civil», *Annales ESC*, vol. 31, nº 4, 1976, pp. 824-845, y «Les médecins et l'amour conjugal au XIX^e^ siècle», en Paul Viallaneix y Jean Ehrard (dir.), *Aimer en France, 1760-1860*, Clermont-Ferrand, 1980, t. 1, pp. 357-366, así como «Le discours médical sur la femme, constance et rupture», *Romantisme,* nº 13-14, 1976, pp. 41-56. Entre las obras de Virey y Roussel: Pierre Roussel, *Du système moral et physique de la femme ou Tableau philosophique de la constitution de l'état organique, du tempérament, des mœurs et des fonctions propres au sexe*, 1775, y, del Dr. J. J. Virey, *De la femme sous ses rapports physiologique, moral et littéraire*, París, Crochard, 1823. Sobre todo ello, Jean Borie, *Le Tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIX^e^ siècle*, París, Klincksieck, 1973.
7. Al respecto, Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, París, Gallimard, 1992 y «Orgasm, generation, and the politics of reproductive biology», en Robert Schoemaker y Mary Vincent (ed.), *Gender and History in Western Europe*, Londres, Arnold, 1998. Véase también: *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1987, así como Roy Porter *et al.*, *Sexual Knowledge, Sexual Science: the History of Attitudes to Sexuality*, Cam-

bridge, 1994, y Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar, *Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997. Síntesis que rebasa el propio caso español.

8. Al respecto, Thomas Laqueur, «Sexual desire...», artículo citado, *passim.*
9. Jules Michelet, *Journal*, 5 de junio de 1857. Véase al respecto, Thérèse Moreau, *Le Sang de l'histoire. Michelet, l'histoire et l'idée de la femme au XIX^e siècle*, París, Flammarion, 1982, y Jean Borie, «Une gynécologie passionnée», en Jean-Paul Aron (dir.), *Misérable et glorieuse, la femme du XIX^e siècle*, París, Fayard, 1980.
10. Una reedición reciente: Alfred Delveau, *Dictionnaire érotique moderne*, París, Union Générale d'Éditions, 1997.
11. Artículo «Virilidad», y las citas anterior y posterior.
12. Artículo «Sexo», para lo posterior.
13. Citado en el artículo «Virilidad».
14. Artículo «Soltero» en lo referente a todas estas citas.
15. Artículo «Amor».
16. Artículo «Genital» y citas posteriores.
17. Artículo «Genital».
18. Artículo «Flagelación».
19. Artículo «Genital» y citas posteriores.
20. Artículo «Desenfreno».
21. Artículo «Virilidad» y cita posterior.
22. Alfred Fournier, *L'Hérédité syphilitique*, 1891, p. 51. Al respecto, Alain Corbin, *Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, París, Aubier, 1991; reed., Flammarion, col. «Champs», 1998, p. 147 y ss.
23. Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, París, José Corti, 2001, p. 212 y ss.
24. Al respecto, véase Thomas Laqueur, «Onanism, sociability and the imagination», conferencia «Foucault and History», Universidad de Chicago, 23-26 de octubre de 1991, y los extensos desarrollos de Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar, *Sexo y Razón*, *op. cit.*, pp. 49-131. Más recientemente, Anne Carol, «Les médecins et la stigmatisation du vice solitaire (fin XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)», en prensa. En general, además de los trabajos de Jean-Louis Flandrin, Michel Foucault, Laurence Stone y Philippe Ariès, véase: Théodore Tarczylo, *Sexe et liberté au siècle des Lumières*, París, Presses de la Renaissance, col. «Histoire des hommes», 1983, y «Prêtons la main à la nature. L'onanisme de Tissot», *Dix-huitième siècle*, n° 12, 1980, pp. 74-94;

Y. Stengerts y A. Van Neck, *Histoire d'une grande peur. La masturbation*, París, Synthélabo, 1998, y Didier-Jacques Duché, *Histoire de l'onanisme*, París, PUF, col. «Que sais-je?» nº 2888, 1994.

25. Cf. Anne Carol, «Les médecins et la stigmatisation du vice solitaire (fin XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)», artículo citado, en prensa.
26. *Ibid.*
27. Docteur Rozier, *Des habitudes secrètes ou des maladies produites par l'onanisme chez les femmes*, 1825.
28. Docteur L.-F. Bergeret, *Des fraudes dans l'accomplissement des fonctions génératrices,* París, J.-B. Baillière, 1868, y citas posteriores.
29. Jean-Louis Fischer, «La callipédie ou l'art d'avoir de beaux enfants», *Dix-huitième siècle*, nº 23, 1991, pp. 141-158. Al respecto, Jean-Louis Flandrin, *L'Église et le contrôle des naissances*, París, Flammarion, 1970.
30. Expresión utilizada por Jean Borie, *Le célibataire français,* París, Sagittaire, 1976.
31. Por ejemplo, Emmanuel Pernoud, *Le bordel en peinture. L'art contre le goût*, París, Adam Biro, 2001, p. 16.
32. Michel Porret, en *Pornographie*, nº 19 de *Équinoxe, revue de sciences humaines*, primavera de 1998, p. 7.
33. *Ibid.*, p. 19. Nos inspiramos en la entrevista que Jean-Marie Goulemot concedió a Michel Porret, titulada «Ilustración y pornografía», pp. 12-22. Del mismo autor, que es el mayor especialista en el tema, véase Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main* [*Esos libros que se leen sólo con una mano.* Traducción y adaptación, Lydia Vázquez, Alegia (Gipuzkoa), R&B, 1996]. *Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991, y París, Minerve, 1994. Véase también Lynn Hunt (dir.), *The invention of pornography. Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, Nueva York, Zone Books, 1996, y, sobre un tema más general pero que entra dentro de nuestro propósito, Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin,* París, Hachette littératures, 2000. Sin olvidar el bello prólogo de Raymond Trousson (dir.) en *Romans libertins du XVIII^e siècle*, París, Robert Laffont, col. «Bouquins», 1993.
34. Jean-Marie Goulemot, «Fureurs utérines», *Dix-huitième siècle,* nº 12, 1980, pp. 97-111.
35. «Lumières et pornographie», art. citado, pp. 18 y 19.
36. Guy Poitry, «Sade ou le plaisir de l'entre-deux», en *Pornographie*, *op. cit.*, pp. 75 y 76. Nos inspiramos también en una conferencia que dio Michel Delon en nuestro seminario en 1996 sobre el cuerpo en la obra de Sade.

37. Jean-Baptiste de Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Eradice*, reed., Arles, Actes Sud, col. «Babel», nº 37, «Les Érotiques», 1992, pp. 53, 55 y 56.
Sobre el papel y el lugar de la joven «máquina sensual o estatua sensible» (p. 292), manipulable, en la literatura del siglo XVIII, véase Anne Richardot, «Lumières sur les jeunes filles: éloquence et artifices de la physiologie», en Louise Bruit *et al., Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, París, Perrin, 2001, pp. 264-294.
38. Al respecto, Philippe Lejeune, «Le *dangereux supplément*. Lecture d'un aveu de Rousseau», *Annales ESC*, vol. 29, 1974, pp. 1005-1032.
39. Cf. *Le Jardin parfumé. Manuel d'érotologie arabe du cheikh Nefzaoui, traduit par le baron R...*, Mas de Vert, Philippe Picquier, 1999, enriquecido con el informe de la intervención de Maupassant.
40. Cf. también el libro clásico de S. Marcus, *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, Nueva York, Basic Books, 1966.
41. Annie Lamarre, *L'Enfer de la IIIe République. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, París, Imago, 1990.
42. Bruno P. F. Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia, 1860-1940*, Venecia, Massilio, 1990; sobre la lucha contra la pornografía, véanse las páginas 39-59.
En lo referente al Reino Unido y a la acción de Josephine Butler: Judith Walkowitz, *Prostitution and Victorian Society. Women, Class and the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
43. Philippe Hamon, *Imageries*, *op. cit.*, p. 28.
44. *Ibid.*, p. 50.
45. *Ibid.*, p. 184.
46. Cf. Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle,* París, Seuil, 1992.
47. Frédéric Baillette, «À contre-corps», *Quasimodo*, nº 5, *Art à contre-corps*, p. 8; inspirado en una entrevista con Michel de Certeau: «Histoire de corps», *Esprit*, nº 62, *Le Corps entre illusions et savoirs*, febrero de 1982.
48. William A. Ewing, *Le Corps. Œuvres photographiques sur la forme humaine*, París, Assouline, nueva edición, 1998, p. 22.
49. Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris,* University of California Press, 1998.
50. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

51. Jean-Philippe Rimann, «On a touché au corps», en *Pornographie*, *op. cit.*, p. 26.
52. Citado por Arielle Meyer, «Naturalisme, "hardiesse" ou pornographie? Zola et Barbey. La chair en texte», en *Pornographie*, *op. cit.*, p. 87.
53. A título de ejemplo, Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Nueva York, Knopf, 1984.
54. Cf. Emmanuel Pernoud, *Le Bordel en peinture*, *op. cit.*, «Le nu fendu», pp. 19-21.
55. Jean-Philippe Rimann, «On a touché au corps», artículo citado, p. 35.
56. Henri-Pierre Jeudy, *Le Corps comme objet d'art*, París, Armand Colin, 1998, p. 101.
57. Alan Humerose, «L'entonnoir: l'artifice pornographique dénude», en *Pornographie*, *op. cit.*, pp. 41-42.
58. André Rouillé y Bernard Marbot, *Le Corps et son Image,* París, Contrejour, 1986, pp. 73-75.
59. Bruno P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, *op. cit.*, p. 51 y ss.
60. Alan Humerose, «L'entonnoir...», artículo citado, p. 45.
61. Anne Vincent-Buffault, «La domestication des apparences», *Autrement*, nº 9, *La Pudeur, la Réserve et le Trouble*, octubre de 1992, pp. 127 y 134; Joseph Joubert, *Essais, 1779-1821*, París, Nizet, 1983.
62. Simone Delattre, *Un amour en coulisses. La liaison de Virginie Déjazet et de Charles Fechter à travers leur correspondance, 1850-1854*, tesina, Universidad de París I, 1991.
63. La bibliografía referente a la histeria en el siglo XIX es inmensa. Remitimos a la actualización más reciente: Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique du début du XIX^e siècle à la Grande Guerre*, París, La Découverte, 2003; *id.*, «Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple», *Romantisme*, nº 110, 2000, pp. 73-87; G. Didi Huberman, *L'Invention de l'hystérie*, París, Macula, 1982. Sin olvidar otra actualización reciente: Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar, *Sexo y Razón*, *op. cit.*, pp. 412-426. En lo referente al mantenimiento del papel del útero, según muchos médicos hasta el siglo XX, véase Edward Shorter, *From Paralysis to Fatigue. A History of Psychosomatic Illness in the Modern Era*, Nueva York y Toronto, The Free Press, 1992, p. 48 y ss.
64. Gabrielle Houbre, *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, París, Plon, 1997.
65. Cf. Charles Baudelaire, *Correspondance*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1974, t. I, p. 425 *[Cartas,* selección, prólogo y traducción de Mario Campaña, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 2004].

66. Sobre este tema histórico también, la bibliografía es inagotable. Jean-Paul Aron y Roger Kempf, *Le Pénis et la Démoralisation de l'Occident*, París, Grasset, 1978; Christian Bonello, *Discours médical sur l'homosexualité en France à la fin du XIX^e siècle. Des années 1870 aux années 1900*, tesis, Universidad de París VII, 1979; P. Hahn, *Nos ancêtres les pervers*, París, Orban, 1979; Michaël Pollack, «L'homosexualité masculine ou le bonheur dans le ghetto?», y Philippe Ariès, «Réflexions sur l'histoire de l'homosexualité», en Philippe Ariès y André Béjin (dir.), *Sexualités occidentales*, nº 35 de *Communications*, 1982, p. 56 y ss; Marie-Jo Bonnet, *Un choix sans équivoque. Recherches historiques sur les relations amoureuses entre les femmes, XVI^e-XX^e siècle*, París, Denoël, col. «Femme», 1981, y *Les Relations amoureuses entre femmes (XVI^e-XX^e siècle)*, París, Odile Jacob, 1995; Jean-Pierre Jacques, *Les Malheurs de Sapho*, París, Grasset, 1981; Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, París, Seuil, 2000, y *Mauvais genre. Une histoire des représentations de l'homosexualité*, París, La Martinière, 2001; Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay*, París, Fayard, 1999.
Sobre los movimientos contemporáneos, una buena actualización se encuentra en *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, número especial: *Sexualités et dominations*, nº 84, 2001, sobre todo, los artículos de Sylvie Chaperon, «Histoire contemporaine des sexualités: ébauche d'un bilan historique», pp. 5-22, e intervenciones de Marie-Hélène Bourcier, Didier Éribon, Michelle Perrot y otros en la mesa redonda «Sexualité et dominations», pp. 73-90.
En lo que concierne a la teoría *queer*, véase *Différences*, vol. 3, nº 2, verano de 1991, «Queer theory, lesbian and gay sexualities».
Sobre las figuras de la homofobia en los siglos XIX y XX, Florence Tamagne, «Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité», *Vingtième siècle*, nº 75, julio-septiembre de 2002, pp. 61-73.
67. Frédéric Chauvaud, *Les experts du crime. La médecine légale en France au XIX^e siècle*, París, Aubier, «Collection historique», 2000.
68. Citado por el *Gran diccionario universal del siglo XIX* de Pierre Larousse y por tanto con una gran difusión garantizada; artículo «Pederastia» y citas posteriores.
69. Tardieu y Thoinot citados por Christian Bonello, *Discours médical sur l'homosexualité...*, *op. cit.*, p. 79.
70. Anne-Marie Sohn, *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)*, París, Aubier, «Collection historique», 1996.

71. Doctor M. A. Raciborski, *De la puberté et de l'âge critique chez la femme au point de vue physiologique, hygiénique et médical et de la ponte périodique chez la femme et les mammifères*, París, J.-B. Baillière, 1844, y muchas obras mencionadas por Jean-Claude Caron en la obra citada en la nota siguiente, p. 175, nº 21.
72. Jean-Claude Caron en Louise Bruit *et al.* (dir.), *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours, op. cit.*
73. Cf. *supra*, nº 9.
74. Fabienne Casta-Rosaz, *Histoire du flirt. Les enjeux de l'innocence et de la perversité*, París, Grasset, 2000, y Marie Bashkirtseff, *Journal* [1887], París, Mazarine, 1985.
75. Cf. Jean-Louis Flandrin, *Les amours paysannes, XVI^e^-XIX^e^ siècle*, París, Gallimard/Julliard, col. «Archives», 1975.
76. Auguste Forel, *La question sexuelle exposée aux adultes cultivés*, París, G. Steinheil, 1906.
77. Inmensa bibliografía sobre el tema. Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX^e^ siècle)*, París, Aubier, 1978, reed., Flammarion, col. «Champs», 1982; *id., Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIX^e^ siècle, op. cit.;* Jill Harsin, *Policing Prostitution in XIXth Century Paris,* Princeton University Press, 1985; Jean-Marc Berlière, *La Police des mœurs sous la III^e^ République*, París, Seuil, 1992; Laure Adler, *La Vie quotidienne dans les maisons closes, 1830-1930*, París, Hachette, 1990; y Jacques Solé, *L'Âge d'or de la prostitution, de 1870 à nos jours*, París, Plon, 1993.
A título de ejemplo, sobre Inglaterra: Judith Walkowitz, *Prostitution and Victorian Society, op. cit.;* Frances Finnegan, *Poverty and Prostitution: A Study of Victorian Prostitutes in York*, Cambridge, 1979.
Sobre Portugal: Isabel Liberato, *Sexo, Ciência, poder e exclusão social. A tolerância da prostituição em Portugal (1841-1926)*, Lisboa, Livros do Brasil, 2002.
Sobre España, véanse, de Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar, la tesis dedicada a Sevilla y la bella síntesis en *Sexo y Razón, op. cit.*, pp. 277-359.
Sobre Italia, véase Bruno P. F. Wanrooij, *Storia del pudore, op. cit.*, p. 20 y ss.
En el orden de las representaciones, Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), 1989, y todas las obras de Vern L. y Bonnie Bullough dedicadas a este tema.
78. Jacques Termeau, *Maisons closes de province*, Le Mans, Cénomanes, 1986.
79. Docteur Hippolyte Homo, *Étude sur la prostitution dans la ville de Château-Gontier*, 1872.

80. Cf. Francis Ronsin, *La Grève des ventres*, París, Aubier, 1979.
81. Anne-Marie Sohn, *Du premier baiser à l'alcôve*, *op. cit.* Tomamos de esta obra las precisiones posteriores. Véase también Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple, 1830-1930*, París, Hachette, 1983.
82. Citado por Jean-François Soulet, *Les Pyrénées au XIX^e siècle*, Toulouse, Éché, 1987, t. I, p. 403.
83. Cf. Yves-Marie Hilaire, *Une chrétienté au XIX^e siècle. La vie religieuse des populations du diocèse d'Arras, 1840-1914*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1977; Jean-Louis Flandrin, *Les Amours paysannes*, *op. cit.*
84. Jean-François Soulet, *Les Pyrénées au XIX^e siècle*, *op. cit.*, t. I, pp. 414-417.
85. Cf. Martine Segalen, *Maris et femmes dans la société paysanne*, París, Flammarion, 1980, y «Le mariage, l'amour et les femmes dans les proverbes populaires français», *Ethnologie française*, vol. V, 1975, y vol. VI, 1976.
86. Élisabeth Claverie y Pierre Lamaison, *L'Impossible Mariage. Violence et parenté en Gévaudan, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, París, Hachette, 1982.
87. Por ejemplo, Annick Tillier, *Des criminelles au village. Femmes infanticides en Bretagne (1825-1865)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
88. Jacqueline Carroy, «Les confessions physiologiques d'Émile Zola», en Michèle Sacquin (dir.), *Zola*, catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional de Francia, París, 2002, pp. 147 y 150. El autor cita el manuscrito autógrafo BNF, NAF 18896 fol.1.
89. Citado por Jacqueline Carroy, *Ibid.* Aquí Zola, en cierto modo, se sitúa en la línea del erotismo epicúreo del siglo XVIII por el que el goce imponía la exclusión de la conciencia y por tanto la presencia intensa del cuerpo.
90. Sobre todos estos puntos, Alain Corbin, *Les filles de noce*, *op. cit.*
91. Cf. Alain Corbin, «Le grand siècle du linge», en *Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 45-48.
92. Damien Baldin, *De la mamelle au sein. Contribution à une histoire des représentations du corps et de la culture somatique, 1860-1914*, tesina, Universidad de París I, 2001.
93. Citado por Denise Jodelet, «Le sein laitier: plaisir contre pudeur», *Communications*, n° 46, *Parure, pudeur, étiquette*, 1987, p. 236.
94. Philippe Liotard, «Fictions de l'étranger: le corps soupçonné», *Quasimodo*, n° 6, *Fictions de l'étranger*, primavera de 2000, p. 61.
95. Christelle Taraud, «La prostituée indigène à l'époque coloniale», *Quasimodo*, n° 6, *Fictions de l'étranger*, primavera de 2000, p. 219 y ss., y *Prostitution et colonisation. Algérie, Tunisie, Maroc, 1830-1860*, tesis, Universidad de París I, 2002.

Sobre el harén, el erotismo y el imaginario colonial, véase también: Jocelyne Dakhlia, «L'historiographie du harem», *Clio Histoire*, n° 9, *Femmes et société*, 1999, pp. 37-55; Malek Alloula, *Le Harem colonial: images d'un sousérotisme*, París, Ginebra, Slatkine, 1981; Emily Apter, «Visual seduction and the colonial gaze», en Margaret Cohen y Christopher Prendergast, *Spectacles of Realism. Gender. Body. Genre*, University of Minnesota Press, 1995, pp. 162-178; Leïla Hanoum, *Le Harem impérial au XIX^e siècle*, París, Complexe, 2000; Gilles Boëtsch, «La Mauresque aux seins nus: l'imaginaire érotique dans la carte postale», en Pascal Blanchard y Armelle Chatelier, *Images et colonies*, París, Syros, 1993; y Bertrand d'Astorg, *Noces orientales. Essai sur quelques formes féminines dans l'imaginaire occidental*, París, Seuil, 1980. Sin olvidar el ensayo de Edward Said, más comprometido y de alcance más general, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, París, Seuil, 1997.

96. Gustave Flaubert, *Correspondance,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1973, p. 605. Carta del 13 de marzo de 1859 a Louis Bouilhet.
97. *Ibid.*, p. 603. Carta antes citada.
98. *Ibid.*, pp. 606-607. Carta antes citada.
99. *Ibid.*, p. 668. Carta del 20 de agosto de 1850 a Louis Bouilhet.
100. Christelle Taraud, «La prostituée indigène à l'époque coloniale», artículo citado, p. 221.
101. Frédéric Baillette, «Figures du corps, ethnicité et génocide au Rwanda», «L'imagerie coloniale: "nègres blancs" et "noirs ordinaires"», *Quasimodo*, n° 6, *Fictions de l'étranger*, primavera de 2000, pp. 11-12.
102. David Le Breton, «Notes sur les imaginaires racistes du corps», *Quasimodo*, n° 6, *Fictions de l'étranger*, primavera de 2000, p. 53.
103. *Ibid.,* así como el artículo citado de Frédéric Baillette para las citas y precisiones posteriores.
104. Alain Ruscio, *Le Credo de l'homme blanc: regards coloniaux français, XIX^e-XX^e siècle*, París, Complexe, col. «Bibliothèque Complexe», 2002, p. 188. Del mismo autor: *Amours coloniales: aventures et fantasmes érotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*, París, Complexe, col. «Bibliothèque Complexe «, 1996.
105. Sobre lo posterior, David Le Breton, «Notes sur les imaginaires...», artículo citado, pp. 57-59.
106. E. M. Collingham, *Imperial Bodies. The Physical Experience of the Raj (1800-1947)*, Oxford, Polity Press, 2001.

107. Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar consideran que Ambroise Tardieu es precursor por el papel que ya concede a la psicología de lo antifísico. Cf. *Sexo y Razón*, *op. cit.*, pp. 238-240.
108. Cf. Philippe Lejeune, «Autobiographie et homosexualité en France», *Romantisme*, n° 56, 1987, 2, *Images de soi, autobiographie et autoportrait au XIX^e siècle.*
109. Sobre todos estos puntos, cf. Georges Lantéri-Laura, *Lecture des perversions. Histoire de leur appropriation médicale*, París, Masson, 1979; Christian Bonello, *Discours médical sur l'homosexualité...*, *op. cit.*, tesis a la que debemos las precisiones posteriores.
110. Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe*, *op. cit.*, *passim.*
111. Anne-Lise Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Marseille, Rivages, 1987.
112. Cf. Christian Bonello, *Discours médical sur l'homosexualité...*, *op. cit.*, *passim.*
113. Marie-Jo Bonnet, *Un choix sans équivoque*, *op. cit.*
114. Florence Tamagne, *Mauvais genre*, *op. cit.*, pp. 76-86. Sobre lo posterior, véase la intervención de Marie-Hélène Bourcier durante el debate citado en *Cahiers d'histoire*, *op. cit.*
115. Citado por Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique*, *op. cit.*, p. 21.
116. Florence Tamagne, «L'identité lesbienne: une construction différée et différenciée?», *Cahiers d'histoire*, n° 84, 2001, p. 48.
117. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, *op. cit.*, y *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture,* Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999; Jann Matlock, «Voir aux limites du corps: fantasmagories et femmes invisibles dans les spectacles de Robertson», en Ségolène Le Men (dir.), *Lanternes magiques. Tableaux transparents*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1995; Jann Matlock, «Censoring the Realist gaze», en Margaret Cohen y Christopher Prendergast (ed.), *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*, University of Minnesota Press, 1995. Nos inspiramos en esta obra sin olvidar, del mismo autor, para nuestro propósito en conjunto: *Scenes of Seduction, Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth Century France*, Nueva York, Columbia University Press, 1993; Christopher Prendergast, *Paris in the Nineteenth Century*, Oxford/Cambridge, Blackwell, 1992; Nélia Dias, «La fiabilité de l'œil. La vision objet de savoir et d'investigation au XIX^e siècle», *Terrain*, n° 33, septiembre de 1999, pp. 17-30, y «Le corps en vitrine: éléments pour une recherche sur les collections médicales», *Terrain*, n° 18, *Le Corps en morceaux*, 1992, pp. 72-79; Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities*, *op. cit.;*

Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, París, Gallimard, 1991; Tamar Garb, «The forbidden gaze», *Art in America*, n° 79-5, 1991, y, sobre el fetichismo a finales de siglo, Emily Apter, *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Cornell University Press, 1991.

118. Sobre lo posterior: Nicole Saëz-Guérif, *Le Musée Grévin, 1882-2001. Cire, histoire et loisir parisien*, tesis, Universidad de París I, 2002; Christiane Py y Cécile Vidart, «Les musées anatomiques sur les champs de foire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 60, noviembre de 1985, pp. 3-10.
119. Jann Matlock, «Lire dangereusement. *Les Mémoires du diable* et ceux de madame Lafarge», *Romantisme*, n° 76-2, 1992, pp. 3-21.
120. Judith Lyon-Caen, *Lecture et usages du roman en France de 1830 à l'avènement du second Empire*, tesis, Universidad de París I, 2002, especialmente «Dans l'ombre de 1848», t. II, pp. 513-548.
121. Cf. los proyectos de investigación explicitados en una serie de diplomas de estudios especializados, Universidad de París I.
122. Alain Corbin, *Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 141-171; *id.*, «Le péril vénérien au début du siècle: prophylaxie sanitaire et prophylaxie morale», *Recherches*, n° 29, *L'Haleine des faubourgs. Ville, habitat et santé au XIX^e siècle*, diciembre de 1977, pp. 245-283; *id.*, «La grande peur de la syphilis», en Jean-Pierre Bardet *et al.*, *Peurs et terreurs face à la contagion: choléra, tuberculose, syphilis, XIX^e-XX^e siècle*, París, Fayard, 1988, pp. 328-349.
123. Alfred Fournier, *La syphilis héréditaire tardive*, 1886, p. 23, y citas posteriores pp. 26 y 29.
124. Cf. Alain Corbin, *Les filles de noce*, *op. cit.*
125. Alain Corbin, «Les prostituées du XIX^e siècle et le vaste effort du néant», en *Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 117-139.
126. Françoise Loux y Philippe Richard, *Sagesses du corps: la santé et la maladie dans les proverbes français*, París, Maisonneuve et Larose, 1978.
127. Francis Ronsin, *La Grève des ventres*, *op. cit.*, *passim.*
128. Cf. Angus Mac Laren, *Sexuality and Social Order*, Nueva York, Holmes and Meier, 1983, cap. 9, p. 136; Agnès Fine, «Savoirs sur le corps et procédés abortifs au XIX^e siècle», *Communications*, n° 44, *Dénatalité, l'antériorité française, 1880-1914*, 1986, pp. 107-136.

2. DOLORES, SUFRIMIENTOS Y MISERIAS DEL CUERPO

1. Véase el diccionario Robert y el *Trésor de la langue française*.
2. Al respecto, Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, París, Albin Michel, 1994, y Flammarion, colección «Champs», 2000.
3. Véase Antoine de Baecque, *Le Corps de l'histoire. Les métaphores face à l'événement politique (1770-1800)*, París, Calmann-Lévy, 1993.
4. Véase Denis Crouzet, *La Violence au temps des troubles de religion (vers 1525-vers 1610)*, tesis, Universidad de París IV, 1988.
5. Jean-Clément Martin, «Histoire et polémique, les massacres de Machecoul», *Annales historiques de la Révolution française*, n° 1, 1993, pp. 33-60; Claudy Valin, *Autopsie d'un massacre. Les journées des 21 et 22 mars 1793 à La Rochelle*, Saint-Jean-d'Angély, Bordessoules, 1992. Nos abstenemos de citar aquí ciertas referencias que ya figuran en nuestro libro *Le Village des cannibales*, París, Aubier, 1990.
6. Claudy Valin, *Autopsie d'un massacre*, *op. cit.*, p. 100.
7. Cf. la obra, ya clásica, de Pierre Caron, *Les Massacres de septembre*, París, Maison du livre français, 1935.
8. Claude Masset y John Scheid, «Une rencontre sur la découpe des cadavres», *L'Homme*, vol. XXVIII, n° 108, octubre-diciembre de 1988, p. 156 y ss., y *Anthropozoologia*, número especial, *La Découpe et le Partage du corps à travers le temps et l'espace*, París, 1987. Véase también «Divisione delle carni: dinamica sociale e organizzazione del cosmo», *L'Uomo*, vol. 9, n° 1-2, 1985.
9. Claudy Valin, *Autopsie d'un massacre*, *op. cit.*, p. 92.
10. Antoine de Baecque, *Le Corps de l'histoire*, *op. cit.*, pp. 303-348.
11. Claudy Valin, *Autopsie d'un massacre*, *op. cit.*, p. 45. Véanse también los ejemplos que figuran en nuestra obra citada, *Le Village des cannibales.*
12. Alain Corbin, *Le Village des cannibales*, *op. cit.*
13. Jean-Clément Martin, «Histoire et polémique, les massacres de Machecoul», artículo citado, pp. 41-42. Señalemos, no obstante, que las masacres que realizaron los patriotas a finales de marzo y principios de abril parecen haberse llevado a cabo sobre todo con ayuda del fusil (p. 46).
14. Claudy Valin, *Autopsie d'un massacre*, *op. cit.*, pp. 45 y 95.
15. Sobre el Terror blanco: Daniel Resnick, *The White Terror and the Political Reaction after Waterloo*, Harvard, Harvard University Press, 1966; Colin

Lucas, «Themes in Southern violence after 9 Thermidor», en *Beyond the Terror... 1794-1815*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; Lewis Gwynn, «La Terreur blanche et l'application de la loi Decazes dans le département du Gard. 1815-1817», *Annales historiques de la Révolution française*, nº 175, enero-marzo de 1964. Sin olvidar los libros antiguos de Henry Houssaye, *1815*, París, Perrin, 1893, y de Félix Ponteil, *La Chute de Napoléon Ier et la Crise française de 1814-1815*, París, Aubier, 1943.

16. Pero conviene evitar el anacronismo, ya que el término «linchamiento», que procede del nombre de un juez virginiano, es posterior.
17. Sobre todos estos episodios, cf. Philippe Vigier, *La Vie quotidienne à Paris et en province durant les journées de 1848*, París, Hachette, 1982; Yvon Bionnier, *Les Jacqueries de 1847 en bas Berry,* tesina, Universidad de Tours, 1979; Alain Corbin, *Le Village des cannibales, op. cit.*, *passim*.
    Y sobre lo posterior: Philippe Vigier, «Le Paris des barricades. 1830-1968», *L'Histoire*, nº 113, 1988; Frédéric Chauvaud, *De Pierre Rivière à Landru, la violence apprivoisée au XIXe siècle*, Turnhout, Brepols, 1991, pp. 115-145; y Alain Corbin y Jean-Marie Mayeur (dirs.), *La Barricade*, París, Publications de la Sorbonne, 1997.
18. Robert Tombs, *La guerre contre Paris,* París, Aubier, 1996.
19. No obstante, se citan episodios aislados que contradicen esta aserción, cf. William Serman, *La Commune de Paris,* París, Fayard, 1986, p. 521.
20. Sobre la Revolución, por el contrario, hay excepciones, de Taine a Pierre Caron y Paolo Viola.
21. Lo constatamos hoy en día en cómo trata nuestra sociedad la masacre automovilística.
22. Cf. Michel Porret, «Mourir sur l'échafaud à Genève au XVIIIe siècle», *Déviance et société*, vol. 15, nº 4, 1991, pp. 381-405. La cita figura en la p. 383.
23. *Ibid.*, p. 405. En lo que concierne a Francia, cf. Benoît Garnot, *Justice et société en France aux XVIe-XVIIIe siècles*, París, Ophrys, 2000, p. 186. En Borgoña, el descenso es muy claro, cf. Benoît Garnot, *Crime et justice aux XVIIe-XVIIIe siècles*, París, Imago, 2000, p. 126.
24. Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975. Véase el comentario de Frédéric Gros, «Pouvoir et corps, dans *Surveiller et punir*», *Sociétés & Représentations*, nº 2, *Le Corps à l'épreuve*, abril de 1996, pp. 231-232.
25. Citado por Michel Porret, «Corps flétri-corps soigné. L'attouchement du bourreau au XVIIIe siècle», en *Le Corps violenté: du geste à la parole*, Ginebra,

Droz, colección «Travaux d'histoire éthico-politique», n° 57, 1998, p. 115; *id.*, «Le corps supplicié...», *Campus,* n° 28, mayo-junio 1995, p. 14.

26. Michel Porret, «Corps flétri-corps soigné...», artículo citado, p. 104.
27. *Ibid.*, p. 109, y Michel Porret, «Le corps supplicié...», artículo citado, p. 14.
28. Thomas Laqueur, «Crowds, Carnival and the state in English executions, 1604-1868», en *The First Modern Society. Essays in English History (Honour of Lawrence Stone)*, Cambridge University Press, 1989.
29. Cf., al respecto, la obra fundamental de Daniel Arasse, *La Guillotine et l'Imaginaire de la Terreur*, París, Flammarion, 1987; Michel Vovelle, «La guillotine ou l'instrument de la Terreur», en *Histoires figurales*, París, Usher, 1989, pp. 155-163.
30. Michel Porret, «Corps flétri-corps soigné...», artículo citado, p. 133.
31. *Ibid.*
32. Jacques-Guy Petit, *Ces peines obscures: la prison pénale en France, 1780-1875*, París, Fayard, 1990.
33. Laurence Guignard, «Les supplices publics au XIX^e^ siècle. L'abstraction du corps», en *Le Corps violenté*, *op. cit.*, p. 179, así como para las precisiones posteriores sobre las pruebas infamantes en Francia.
34. Sylvie Lapalus, *Pierre Rivière et les autres. De la violence familiale au crime. Le parricide en France au XIX^e^ siècle (1825-1974)*, tesis, Universidad de París X-Nanterre, 2002.
35. Éric Lamour, *Le Débat sur le sacrilège, 1825*, tesina, Universidad de París I, 1988.
36. Xavier Lapray, *L'Exécution publique de la peine capitale à Paris entre 1870 et 1914*, tesina, Universidad de París I, 1991.
37. Simone Delattre, *Les Douze Heures noires. La nuit à Paris au XIX^e^ siècle*, París, Albin Michel, 2000, pp. 530-543.
38. Marine M'sili, «Une mise en scène de la violence légitime: les exécutions capitales dans la presse, 1870-1939», en Régis Bertrand y Anne Carol (dirs.), *L'Exécution capitale: une mort donnée en spectacle: XVI^e^-XX^e^ siècle,* Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003.
39. Cf. Laurence Guignard, «Les supplices publics au XIX^e^ siècle...», artículo citado, p. 171.
40. *Ibid.*, pp. 172-173.
41. Anne-Emmanuelle Demartini, *L'Affaire Lacenaire*, París, Aubier, 2000, cap. VIII, «La mort du monstre», pp. 258-288.
42. Vincent Barras, «Le laboratoire de la décapitation», en Régis Bertrand y Anne Carol (dirs.), *L'Exécution capitale*, *op. cit.*, p. 64.

43. Sobre este debate, Anne Carol, «La question de la douleur et les expériences médicales sur les suppliciés au XIX[e] siècle», en Régis Bertrand y Anne Carol (dirs.), *L'exécution capitale*, *op. cit.* Véase también el punto de vista de un filósofo, Yannick Beaubatie, *Les Paradoxes de l'échafaud. Médecine, morale et politique au siècle des Lumières*, Périgueux, Fanlac, 2002.
44. Cité par Anne Carol, «La question de la douleur...», artículo citado.
45. Pierre-Jean-Georges Cabanis, *Note sur l'opinion de MM. Oelsner, Soemmering et du citoyen Sue touchant le supplice de la guillotine*, 28 de brumario del año IV, publicado recientemente por Yannick Beaubatie, *Les Paradoxes de l'échafaud*, *op. cit.*
46. En lo referente a las precisiones posteriores, Anne Carol, «La question de la douleur...», artículo citado, Vincent Barras, «Le laboratoire de la décapitation», artículo citado, y Yannick Beaubatie, *Les Paradoxes de l'échafaud*, *op. cit.* Véase asimismo Claudio Milanesi, *Mort apparente, mort imparfaite. Médecine et mentalités au XVIII[e] siècle*, París, Payot, 1991 (1ª ed., 1989).
47. Anne Carol, «La question de la douleur...», artículo citado, p. 78.
48. Nicole Saëz-Guérif, *Le Musée Grévin, 1882-2001. Cire, histoire et loisir parisien,* tesis, Universidad de París I, 2002, p. 474 y ss.
49. Cf. *supra*, p. 19 y ss., y la obra de Ruth Richardson, *Death, Dissection and the Destitute*, Londres, Penguin Books, 1989.
50. Bruno Bertherat, *La Morgue de Paris au XIX[e] siècle (1804-1907). Les origines de l'Institut médico-légal ou les métamorphoses de la machine*, 3 vols., tesis, Universidad de París I, 2002; *id.*, «La morgue de Paris», *Sociétés & Représentations*, nº 6, *Violences*, junio de 1998, pp. 273-293.
51. Entre la abundante bibliografía: Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, París, Seuil, 1977; Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, París, Gallimard, 1983. En lo referente a la sensibilidad en el siglo XVIII: Robert Favre, *La Mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, París, PUL, 1978. Sobre el cementerio en el siglo XIX, una bella obra de reciente aparición: Jean-Marc Ferrer y Philippe Grandcoing, *Des funérailles de porcelaine. De l'art de la plaque funéraire en porcelaine de Limoges au XIX[e] siècle*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 2000.
52. Cf. Pascal Hintermeyer, *Politiques de la mort tirées du concours de l'Institut – Germinal an VIII-Vendémiaire an IX*, París, Payot, 1981.
53. Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII[e]-XIX[e] siècle*, París, Aubier, 1982; reed., Flammarion, colección «Champs», 1988; e introducción a Alexandre Parent-Duchâtelet, *La Prostitution à Paris au XIX[e] siècle*, París, Seuil, colección «L'Univers historique», 1981.

54. Sobre lo posterior, debemos mucho a Emmanuel Fureix, *Les Mises en scène politiques de la mort à Paris entre 1814 et 1835*, tesis, Universidad de París I. Tomamos de esta obra en prensa las citas posteriores.
55. Cf. Bruno Bertherat, *La Morgue de Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*
56. Una obra fundamental sobre todos estos puntos es: Antoine de Baecque, *La Gloire et l'Effroi. Sept morts sous la Terreur*, París, Grasset, 1997; en cuanto a «Madame Necker, ou la poésie du cadavre», cf. pp. 217-251. D. Outram, *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture*, New Haven, Yale University Press, 1989.
57. Emmanuel Fureix, *Les Mises en scène politiques de la mort...*, *op. cit.*
58. Emmanuelle Héran, «Le dernier portrait ou la belle mort», en *Le Dernier Portrait*, París, Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 16-24.
59. Anne-Emmanuelle Demartini, *L'Affaire Lacenaire*, *op. cit.*, «L'atelier du portrait posthume», pp. 290-300.
60. Hay mucha bibliografía al respecto. En particular: Daniel Arasse, *La Guillotine...*, *op. cit.;* Antoine de Baecque, *Le Corps de l'histoire*, *op. cit.; id.*, *La Gloire et l'Effroi*, *op. cit.;* Annie Duprat, *Le Roi décapité: essai sur les imaginaires politiques*, París, Cerf, 1992; Claude Langlois, *Les Sept Morts du roi*, París, Economica-Anthropos, 1993; Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Mort de Marat*, París, Flammarion, 1986, sobre todo Jacques Guilhaumou, «La mort de Marat à Paris (13 juillet-16 juillet 1793)», pp. 39-80; George Armstrong Kelly, *Mortal Politics in 18 th Century France*, Waterloo, Waterloo University Press, 1986; Lynn Hunt, *Le Roman familial de la Révolution française*, París, Albin Michel, 1995. Y, por supuesto, Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, París, Gallimard, colección «Bibliothèque des histoires», 1976, así como la tesis de Emmanuel Fureix, *Les Mises en scène politiques de la mort...*, *op. cit.*, en prensa.
61. *Ibid.*, así como todas las citas posteriores.
62. Pascal Simonetti, «Mourir comme un Bourbon: Louis XVIII, 1824», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, enero-marzo de 1995, pp. 91-106.
63. Obra fundamental sobre el tema, a la que nos remitimos mucho aquí: Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVIe-XXe siècles*, París, Seuil, colección «L'Univers historique», 1998, y Alain Corbin (dir.), *Violence sexuelle*, n° 3 de la revista *Mentalités*, 1989 (Imago).
64. Frédéric Chauvaud, *Les Experts du crime. La médecine légale en France au XIXe siècle*, París, Aubier, «Collection historique», 2000.
65. Laurent Ferron, «Déconstruction des discours des manuels de médecine légale sur les femmes violées», *Cahiers d'histoire. Sexualités et dominations*, número

citado, pp. 23-32; así como «Le témoignage des femmes victimes de viol au XIX[e] siècle», en Christine Bard *et al.* (dir.), *Femmes et justice pénale, XIX[e]-XX[e] siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002; — Alexandra Cordier, *Viols et attentats à la pudeur d'après les comptes rendus des présidents d'assises de six cours royales entre 1821 et 1826*, tesina, Universidad de París I, 1992.

66. Citado por Laurent Ferron, «Déconstruction des discours...», artículo citado, p. 24.
67. Élisabeth Claverie, «De la difficulté de faire un citoyen. Les "acquittements scandaleux" du jury dans la France provinciale du début du XIX[e] siècle», *Études rurales*, n° 95-96, enero-junio de 1984, pp. 143-167.
68. Laurent Ferron, «Le témoignage des femmes victimes de viol au XIX[e] siècle», artículo citado.
69. Gemma Gagnon, *La Criminalité en France: le phénomène homicide dans la famille en Seine-Inférieure de 1811 à 1900*, tesis, EHESS, 1996.
70. Anne-Marie Sohn, «Les attentats à la pudeur sur les fillettes et la sexualité quotidienne en France, 1870-1940», en Alain Corbin (dir.), *Violence sexuelle*, n° 3 de la revista *Mentalités*, 1989.
71. Annick Tillier, *Des criminelles au village. Femmes infanticides en Bretagne (1825-1865)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
72. Philippe Artières, *Le Livre des vies coupables, 1896-1909*, París, Albin Michel, 2000.
73. Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang. Récits du crime et société à la Belle Époque*, París, Fayard, 1995.
74. Judith Walkowitz, «Jack l'Éventreur et les mythes de la violence masculine», *Mentalités*, n° 3, *Violences sexuelles*, 1989, pp. 135-165.
75. Stéphane Audoin-Rouzeau, *L'Enfant de l'ennemi (1914-1918). Viol, avortement, infanticide pendant la Grande Guerre*, París, Aubier, «Collection historique», 1995.
76. Sylvie Lapalus, *Pierre Rivière et les autres. De la violence familiale au crime*, tesis citada de la que tomamos las precisiones posteriores.
77. *Ibid.*, p. 366 y ss.
78. *Ibid.*, p. 465.
79. Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris,* University of California Press, 1998. Sobre la atracción de los restos calcinados al día siguiente del incendio del Bazar de la Caridad: Isabelle Fremigacci, *L'Incendie du Bazar de la Charité (mai 1897)*, tesina, Universidad de París I, 1989.

80. Caroline Moriceau, *Les Douleurs de l'industrie. L'hygiénisme industriel en France, 1860-1914*, tesis, EHESS, 2002, p. 441.
81. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, París, Plon, 1958.
82. Al respecto, Alain Corbin, «Histoire et anthropologie sensorielle», en *Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, París, Aubier, 1991; reed., Flammarion, colección «Champs», 1998, pp. 227-241.
83. David Barnes, *The Making of a Social Disease. Tuberculosis in Nineteenth Century France*, Berkeley, University of California Press, 1995.
84. André Rouillé, «Les images photographiques du monde du travail sous le second Empire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 54, septiembre de 1984.
85. William H. Sewell, *Gens de métier et révolutions: le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848*, París, Aubier, «Collection historique», 1983.
86. Alain Cottereau, «Usure au travail: interrogations et refoulements», introducción a *L'Usure au travail*, número especial del *Mouvement social*, n° 124, julio-septiembre de 1983, p. 5.
87. Bernard-Pierre Lécuyer, «Les maladies professionnelles dans les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* ou une première approche de l'usure au travail», *Le mouvement social*, n° 124, julio-septiembre de 1983, pp. 45-69.
88. *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, vol. 36, n° 1, 1846.
89. Alain Cottereau, «L'usure au travail, destins masculins et destins féminins dans les cultures ouvrières en France au XIX^e siècle», *Le Mouvement social*, n° 124, julio-septiembre de 1983, p. 79.
90. Caroline Moriceau, *Les Douleurs de l'industrie*, *op. cit.*, así como para las precisiones posteriores.
91. Cf. Alain Corbin, «La fatigue, le repos, la conquête du temps», en *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, París, Aubier, 1995; reed., París, Flammarion, colección «Champs», 2001, pp. 275-299.
92. Alain Cottereau, «L'usure au travail, destins masculins...», artículo citado.
93. Caroline Moriceau, *Les Douleurs de l'industrie*, *op. cit.*, p. 337 y ss.
94. *Ibid.*, p. 342.
95. Rolande Trempé, «Travail à la mine et vieillissement des mineurs au XIX^e siècle», *Le Mouvement social*, n° 124, julio-septiembre de 1983, pp. 131-153.
96. Sobre los vidrieros: J. W. Scott, *Les Verriers de Carmaux*, París, Flammarion, 1982, y los capítulos consagrados a los de Baccarat por Caroline Moriceau, *Les Douleurs de l'industrie*, *op. cit.;* se encuentra en esta obra mucha bibliografía internacional sobre la historia de la higiene industrial.

97. Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard ancien garçon maçon*, París, Hachette, 1976 (1ª ed., 1895); Michelle Perrot, «A nineteenth century work experiences as related in a worker's autobiography: Norbert Truquin», en *Representations, Meanings, Organization and Practices*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1986.
98. Cf. también Michel Pigenet, *Les Ouvriers du Cher (fin XVIII^e siècle-1914). Travail, espace et conscience sociale*, Montreuil, ICGTHS-CCEES, 1990.
99. Cf. Alain Cottereau, «Prévoyance des uns, imprévoyance des autres. Questions sur les cultures ouvrières face aux principes de l'assistance mutuelle au XIX^e siècle», *Prévenir*, IX, mayo de 1984, pp. 57-69. Sobre la dificultad de la palabra en otro medio, el de los vagabundos, véase Jean-François Wagniart, *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*, París, Belin, 1999.
100. Caroline Moriceau, *Les Douleurs de l'industrie*, *op. cit.*, p. 441.
101. Citado por Caroline Moriceau, *ibid.*, p. 97.
102. Yves Lequin, en todas sus obras, ha insistido en este sentimiento.
103. Caroline Moriceau, *Les Douleurs de l'industrie*, *op. cit.*, p. 412 y ss.
104. *Ibid.*, p. 401.
105. Madeleine Rebérioux, «Mouvement syndical et santé en France, 1880-1914», *Prévenir*, 1^er semestre 1989, pp. 15-30.
106. Jacques Noiray, «Zola, images et mythe de la machine», en Michèle Sacquin (dir.), *Zola*, Católogo de la exposición en la Biblioteca Nacional de Francia, París, 2002.
107. Pierre Pierrard, *La Vie ouvrière à Lille sous le second Empire*, París, Bloud y Gay, 1965, especialmente «Les accidents dans les manufactures», pp. 150-161.
108. *Ibid.*, p. 153.
109. Jean Delumeau e Yves Lequin, *Les Malheurs des temps. Histoire des fléaux et des calamités en France*, París, Larousse, 1987, p. 480.
110. Pierre Pierrard, *La Vie ouvrière à Lille...*, *op. cit.*, p. 157, y citas posteriores.
111. *Ibid.*
112. Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, París, La Découverte, 1993.
113. Citado en la introducción al coloquio *La Souffrance sociale*, Lyón, diciembre de 1999.
114. Marie-Jeanne Lavilatte, *Le Privilège de la puissance: l'anesthésie au service de la chirurgie française (1846-1896)*, 3 vols., Universidad de París I, 1999 [mecanografiado].
115. David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, París, Métailié, 1995, del que tomamos las consideraciones posteriores.

116. *Ibid.*, *passim.*
117. *Ibid.*
118. Jean-Claude Willer, «La prise en charge contemporaine de la souffrance», intervención durante el seminario *Dire la souffrance*, Escuela Normal Superior, 10 de junio de 1995.
119. Arlette Farge, «Les mots de la souffrance: un défi pour l'historien», comunicación durante el seminario *Dire la souffrance*, Escuela Normal Superior, 10 de junio de 1995.
120. Jean-Pierre Peter, «Pour une histoire sociale et médicale de la douleur: un itinéraire de la connaissance et de la méconnaissance», intervención durante el seminario *Dire la souffrance*, Escuela Normal Superior, 10 de junio de 1995.
121. Jean-Pierre Peter, *De la douleur. Observations sur les attitudes de la médecine prémoderne envers la douleur*, París, Quai Voltaire, 1993, pp. 32 y 33, y citas posteriores.
122. Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, *op. cit.*, p. 148. También de la misma obra, las precisiones posteriores.
123. Thomas W. Laqueur, «Bodies, details, and the humanitarian narrative», en Lynn Hunt, *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 176-204.
124. Pierre Albert, «Le corps défait, de quelques manières pieuses de se couper en morceaux», *Terrain*, 18 de marzo de 1992, pp. 33-45 (más concretamente p. 34), y citas posteriores.
125. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre*, *op. cit.*
126. Al respecto, véanse la serie de trabajos de Dominique Lerch y la tesis de Claude Savart, *Le Livre catholique témoin de la conscience religieuse en France au XIX^e siècle*, tesis, Universidad de Paris-Sorbonne, 1981.
127. Cf. Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme. La vie des religieuses au XIX^e siècle*, París, Éditions du Seuil, colección «L'Univers historique», 1984.
128. Pierre Albert, «Le corps défait...», artículo citado, p. 38. Para las precisiones posteriores: Karel Bosko, «Un vivant crucifix dans un univers désaffecté. La stigmatisation et son lieu», en *Le Corps violenté*, *op. cit.*, pp. 295-313.
129. Jean-Pierre Peter, *De la douleur*, *op. cit.*, pp. 14, 24 y 29.
130. Jean-Claude Caron, *À l'école de la violence. Châtiments et sévices dans l'institution scolaire au XIX^e siècle*, París, Aubier, «Collection historique», 1999.
131. Jean-Pierre Peter, *De la douleur*, *op. cit.*, p. 49.
132. Odile Roynette, *«Bons pour le service». L'expérience de la caserne en France à la fin du XIX^e siècle*, París, Belin, 2000.

133. Martin de La Soudière, *L'Hiver. À la recherche d'une morte saison*, Lyón, La Manufacture, 1987.
134. Jacques Léonard, *Archives du corps. La santé au XIX^e siècle*, Rennes, Ouest-France, 1986, en particular pp. 282-311.
135. Jean-Pierre Peter, *De la douleur*, *op. cit.*, p. 14.
136. Serge Jelk, «De la douleur à l'anesthésie, 1800-1850», *Équinoxe*, n° 8, otoño de 1992, según la tesis del autor: *Avec ou contre la douleur. Évolution des théories médicales de la douleur, de la fin du XVIII^e siècle à l'introduction de l'anesthésie à l'éther (1798-1848)*, Facultad de Medicina de Ginebra, 1992.
137. Para lo posterior, Marie-Jeanne Lavilatte, *Le Privilège de la puissance*, *op. cit.* Véase: «Description de la douleur opératoire» y «Spectacle de la douleur», pp. 20-68. En esta obra hay muchos relatos sobre los dolores de parto.
138. *Ibid.*
139. Cf. André Rauch, *Le Souci du corps*, París, PUF, 1981.
140. Cf. Serge Jelk, «De la douleur à l'anesthésie, 1800-1850», artículo citado; Marie-Jeanne Lavilatte, *Le privilège de la puissance*, *op. cit.*
141. Intervención de Jean-Pierre Peter durante la jornada *Dire la souffrance*, Escuela Normal Superior, 10 de junio de 1995.
142. Marie-Jeanne Lavilatte, *L'Anesthésie, un embarras éthique. Contribution à une histoire mentale de l'anesthésie, 1840-1850*, tesina, Universidad de Tours, 1987.

TERCERA PARTE: EL CUERPO CORREGIDO, CULTIVADO, EJERCITADO

I. NUEVA PERCEPCIÓN DEL CUERPO INVÁLIDO

1. Marcel Mauss, «Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie», en *Sociologie et anthropologie,* París, PUF, col. «Quadrige», 8ª ed., 1983 (pp. 294 y 295 por ejemplo) *[Sociología y antropología,* Tecnos, 1979]. Véase la explicación de Bruno Karsenti, *L'Homme total. Sociologie, anthropologie et philosophie chez Marcel Mauss,* París, PUF, 1997, p. 247 y ss.
2. Lucien Descaves, *Les Emmurés,* París, 1894.
3. Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, p. 402. Para todo lo referente a la ceguera, hay que remi-

tirse a Zina Weygand, *La Cécité et les Aveugles dans la société française: représentations et institutions du Moyen Âge aux premières années du XIX^e siècle,* tesis doctoral dirigida por Alain Corbin, Universidad de París I-Panthéon Sorbonne, 1998, a *Temps des fondateurs, 1784-1844,* Institut des jeunes aveugles, 1994, y a *Vivre sans voir,* París, Créaphis, 2003.

4. John Locke, *Essai sur l'entendement humain,* en *Œuvres philosophiques de Locke,* París, Bassange padre, ed. revisada por M. Thurot, 1832, t. IV; libro IV; cap. IV, § 14 y ss., p. 262 y ss. [Trad.: *Compendio del Ensayo sobre el entendimiento humano,* Madrid, Tecnos, 1998]. Por otro lado, Locke tuvo una actitud muy distinta hacia los ciegos.
5. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain,* libro III, cap. VI. *[Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano,* Madrid, Alianza, 1992].
6. E. Regnard, *Contribution à l'histoire des sourds-muets,* París, 1902, p. 3, citado por Jean-René Presneau, «Images du sourd au XVIII^e siècle», en Henri-Jacques Stiker, Monique Vial y Catherine Barral (dirs.), *Inadaptations et handicaps. Fragments pour une histoire: notions et acteurs,* París, ALTER, 1996. En lo que se refiere a la historia de los sordos y la sordera en el siglo XIX, véase Jean-René Presneau, *Signes et institutions des sourds, XVIII^e -XIX^e siècle,* París, Champ Vallon/PUF, 1998; Harlan Lane, *Quand l'esprit entend. Histoire des sourds-muets,* París, Odile Jacob, 1991; *Le Pouvoir des signes,* Institut national des jeunes sourds de Paris, 1990.
7. Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat,* París, Fayard, 1995, pp. 29-30.
8. André Gueslin, *Gens pauvres et pauvres gens dans la France du XIX^e siècle,* París, Aubier, 1998, p. 54.
9. No recogemos de nuevo la historia de estos fundadores y sus fundaciones; nos limitamos a señalar las divergencias que alteraron las representaciones del cuerpo. Remitimos a las obras y tesis citadas. En cuanto a biografía, hay que señalar: Pierre Henri, *La Vie et l'Œuvre de Valentin Haüy,* París, PUF, 1984; Maryse Bézagu-Deluy, *L'Abbé de l'Épée, instituteur gratuit des sourds et muets, 1712-1789,* París, Seghers, 1990.
10. Desde hace algunos años se trabaja en la vida y obra de este fundador de la educación especial. Véase, entre otros, Yves Pélicier et Guy Thuillier, *Édouard Seguin, l'instituteur des idiots,* París, Economica, 1980. Véase también, de los mismos autores, *Un pionnier de la psychiatrie de l'enfant, Édouard Seguin (1812-1880),* París, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 1996.

11. Jacqueline Gateaux-Mennecier, *Bourneville et l'enfance aliénée,* París, Centurion, 1989.
12. Gladys Swain, *Dialogue avec l'insensé, précedé de À la recherche d'une autre histoire de la folie, par Marcel Gauchet,* París, PUF, 1994. Ver sobre todo «Une logique de l'inclusion, les infirmes du signe», p. 110 y ss.
13. Georges Vigarello, *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique,* París, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 90; véase pp. 87-107.
14. Ver la argumentación y la contextualización del pensamiento de Quetelet, a cargo de François Ewald, *L'État providence,* París, Grasset, 1986, pp. 147-161.
15. Estadística comparativa de ciegos y sordomudos en Francia, Censo de 1851, *Annales de la charité,* 1855, p. 172 y ss. *Essai statistique sur les établissements de bienfaisance,* 2ª ed. a cargo del barón Ad. de Watteville, París, Guillaumin y Cie, 1847. Véase también barón de Watteville, *Rapport à Son Excellence le ministre de l'Intérieur sur les sourds-muets, les aveugles et les établissements consacrés à leur éducation,* París, Imprimerie impériale, 1861.
    No disponemos de estadísticas referentes a los inválidos físicos. No obstante, se estima que a fines del siglo XVIII un 15 por ciento de los mendigos sufrían alguna enfermedad e invalidez, constituyendo estos pobres mendigos el 15 por ciento de la población en general (Christian Romon, «Le monde des pauvres à Paris au XVIII^{e} siècle», *Annales ESC,* 37º año, nº 4, 1982, p. 750). En lo que se refiere al siglo XIX, André Gueslin (*Gens pauvres et pauvres gens dans la France du XIX^{e} siècle, op. cit.,* pp. 83-89), después de debatir sobre los datos disponibles, estima en un 10 por ciento de la población francesa el volumen de pobres, es decir, 4 millones. Si se incluyen de nuevo el 10 por ciento de pobres enfermos e inválidos, se obtiene la cifra de 400.000.
16. Podemos darnos cuenta a través de los archivos de los hospicios, en la ficción a través de la literatura, por ejemplo *Los Misterios de París* de Eugène Sue (episodios sobre Bicêtre o el hospicio), o bien a través de testimonios, por ejemplo, en el transcurso de una sesión de la Comisión de Educación y Bellas Artes de la Cámara de los Diputados, en boca de un tal Lavraud el 9 de noviembre de 1904. Los textos de Eugène Sue están llenos de inválidos. La ceguera del Maestro de escuela, en *Los Misterios de París,* constituye el castigo supremo; la ceguera es peor que la muerte; la invalidez va aparejada a la maldad como en el caso del joven Tortillard, mientras que la epilepsia de monsieur d'Harville es lo más repulsivo y la desgracia absoluta.

17. Los inválidos motores se incorporaron tarde a la educación de los discapacitados, escribe P. Dague en la obra de J. Petit, *Les Enfants et les Adolescents inadaptés*, París, Armand Colin, 1966, p. 224, citado en Monique Vial, «Enfants handicapés, du XIX^e^ au XX^e^ siècle», en Egle Becchi y Dominique Julia (dirs.), *Histoire de l'enfance en Occident,* t. II, París, Seuil, 1998.
18. Por razones de espacio no podemos referirnos a esas instituciones y sus tratamientos como sería de desear. Remitimos a nuestra obra: Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes et sociétés,* París, Aubier, 1982, reed. Dunod, 1997. Véase sobre todo el capítulo «Les siècles classiques, le saisissement», pp. 95 a 126 de la nueva edición.
19. Un testimonio más, aunque sin un interés científico especial: doctor H. Laurand, *Rééducation physique et psychique,* París, Bloud et Gay, 1909, donde se pasa revista a los métodos físicos y psicológicos en vigor.
20. Véanse dos estudios de Monique Vial: «Les enfants anormaux: note sur les nomenclatures au début du XX^e^ siecle», *Cahiers du CTNERHI,* nº 50, *De l'infirmité au handicap: jalons pour une histoire,* abril-junio 1990, y «Enfants "anormaux": les mots à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle», en Henri-Jacques Stiker, Monique Vial y Catherine Barral (dirs.), *Inadaptations et handicaps..., op. cit.,* pp. 35-77.
21. Véase Monique Vial, «Enfants handicapés, du XIX^e^ au XX^e^ siècle», artículo citado, p. 348.
22. Denis Diderot, *Œuvres,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 841.
23. Joseph Boruwlaski, *Mémoire du célèbre nain Joseph Boruwloski, gentilhomme polonais,* Londres, 1788, p. 38. Este texto representa una fuente antropológica de gran interés sobre el enanismo.
24. *Histoire de l'Académie des sciences,* 1705, pp. 48-49, citado en Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e^ siècle,* París, Armand Colin, 1963; reed., París, Albin Michel, 1993 (Prólogo de Claire Salomon-Bayet), p. 405.
25. Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges,* París/Ginebra, Slatkine, 1996, p. 9.
26. Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e^ siècle, op. cit.* Citaremos la reedición de 1993.
27. Montaigne, *Essais,* II, XXX.
28. Annie Ibrahim, «Le statut des anomalies dans la philosophie de Diderot», *Dix-huitième siècle,* nº 15, 1983, pp. 318-319.

29. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Considèrations générales sur les monstres, comprenant une théorie des phénomènes de la monstruosité,* París, Imprimerie Tastu, 1826.
30. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux ou Traité de tératologie,* 2 vols., Bruselas, Société belge de librairie, Hauman Cattoir et Cie, 1837.
31. *Ibid.*, pp. 30-31.
32. *Ibid.*, p. 68.
33. Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie,* París, Vrin, 1965; ed. de bolsillo, 1992, p. 178.
34. Director del Instituto Ortopédico de la Mudez, responsable del servicio especial de deformidades en el Hospital de Niños Enfermos de París, que escribió una serie de memorias acerca de las deformidades entre 1838 y 1843, publicadas en el Bureau de la Gazette médicale (calle Racine, nº 14).
35. Jules Guérin, *Mémoires sur les difformités,* Bureau de la Gazette médicale, 1843, pp. 40-41.
36. *Ibid.*, p. 21.
37. Camille Dareste, *Recherche sur la production artificielle des monstruosités ou essais de tératogenèse expérimentale,* París, 1877, 1891. Stanislas Warynski y Herman Fol, *Recherches expérimentales sur la cause de quelques monstruosités simples et de divers processus embryogénétiques,* Recueil zoologique suisse, 1884. Yves Delage, *L'Hérédité et les Grands Problèmes de la biologie générale,* París, Schleicher Frères, 1903. Étienne Rabaud, *La tératogenèse,* París, Doin, 1914. En el siglo XX, Paul Ancel y Étienne Wolff prolongarán esta historia de la concepción y de la «utilidad» de la monstruosidad. El trabajo fundamental sobre la historia de la monstruosidad se debe a Jean-Louis Fischer, *De la genèse fabuleuse a la morphogenèse des monstres, Cahier d'histoire et de philosophie des sciences, Société française d'histoire des sciences et des techniques,* nº 13, 1986. Véase también, del mismo autor, el artículo «Tératologie», en Patrick Tort (dir.), *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution,* París, PUF, 1996.
38. Jean-Louis Fischer, *De la genèse fabuleuse a la morphogenèse des monstres, op. cit.*, p. 80.
39. Es cierto que a mediados del siglo XX se dio una gran profusión de tratados sobre teratología, pues los monstruos estaban de moda, como si se recuperase la preocupación del renacimiento italiano. Como escribe Jean Bollet («La galerie des monstres», *Bizarre,* nº XVII-XVIII, febrero de 1961): «*La Nature,*

Le Magasin pittoresque, el suplemento ilustrado del *Petit Journal* y el demencial *Journal des Voyages* se cubrieron de grabados infames donde Jojo, el hombre perro, desplegaba encantos de odalisca, mientras que Rosa-Josepha triunfaba en el teatro de Variedades. Los escaparates de la calle de la Escuela de Medicina se llenaron de investigaciones de la producción artificial de monstruosidades de Camille Dareste, del *Atlas d'anatomie pathologique* de Lancereaux (1871), de las *Recherches sur les difformités* de Jules Guérin (1880). L. Martin publicó ese mismo año su *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Charcot y Richer, *Les Difformités et les Malades dans l'art* (1890), Cordier, *Les Monstres dans la légende et dans la nature* (1890), Guinard, su *Précis de tératologie,* Blanc, en 1893, *Les Anomalies de l'homme et des mammifères,* etcétera. La locura estaba de moda, los monstruos hacían furor» (pp. 7 y 8).

Véase también Martin Monestier, *Les Monstres. Le fabuleux univers des «oubliés de Dieu»,* Tchou, 1996. Obra carente de rigor científico pero que refleja bien este hambre de exhibición de seres humanos excepcionales en el siglo XIX. La crónica parisina recoge varios espectáculos foráneos en los Campos Elíseos, por ejemplo en 1855 un individuo raquítico y microcéfalo calificado «azteca», en 1873 dos hermanas siamesas, etcétera.

40. Como dice con gracia Jean Richepin: «Deux lampions puants que le vent effiloche, / pour orchestre un tambour qu'accompagne une cloche, / douloureuse musique et sinistre a giorno, / dignes de ce qu'on voit derrière le panneau. / C'est l'avorton dont la caboche semble une outre, / l'éléphantiasique avec sa jambe en poutre. / Le centaure, crétin au mufle de jumard; / l'enfant ayant pour bras des pinces de homard, / quelque monstre enfin, vrai, faux; car on les imite. / Puisqu'une infirmité fait bouillir la marmite. / On entre. On sort. De là le nom: un entresort. / Et chacun pour deux sous vient y bénir son sort. / Car le plus laid se voit des formes triomphales, / devant ces stropiats et ces hydrocéphales», *Les Types de Paris*, nº 5, poema «Types de fêtes foraines», París, Figaro, Plon, Nourrit et Cie, ilustraciones de J.-F. Raffaëlli.
[Dos farolillos apestosos que el viento deshilacha, / por orquesta un tambor que acompaña a una campana, / dolorosa música y siniestro *a giorno*, / dignos de lo que se ve detrás del cartel, / es el aborto cuya cabeza parece otra, / el elefantiásico con su pierna-viga. / El centauro, cretino con su morro-hocico; / el niño que por brazos tiene pinzas de cangrejo, / cualquier monstruo al fin, real, falso: pues los imitan. / Puesto que una invalidez hace hervir la marmita. / Se entra. Se sale. De ahí el nombre: una *entrasalida.* / Cada uno por dos

céntimos va a bendecir su suerte. / Pues el más feo se ve con formas triunfales, / ante estos contrahechos y estos hidrocéfalos].

41. *Monstrum* deriva de *monere,* «hacer pensar». El monstruo era una advertencia, un prodigio en el sentido religioso del término.
42. Roben Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit,* Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1988. «Significantly, once human exhibits became attached to organizations, distinct patterns of constructing and presenting freaks could be institutionalized, conventions that endure to this day. The freak show thus joined the burgeoning popular amusement industry, and the organizations that made up that industry, housing as they did an occupation with a special approach to the world, developed a particular way of life. That culture is crucial to an understanding of the manufacture of freaks» (p. 11).
43. Pierre Spitzner, que se hacía pasar por médico, instaló su museo anatómico en el pabellón de la Ruche (en la plaza de Château d'Eau en París, convertida en plaza de la República), a partir de la colección Zeiler (1856), pero recorrió Europa. Se registran además entre seis y ocho atracciones del mismo tipo entre 1880 y 1885. El catálogo Spitzner se reprodujo con motivo de una subasta en Drouot el 10 de junio de 1985, por maese Henri Chayette, comisario tasador.
44. El texto del doctor Treves (*The Elephant Man and Other Reminiscences,* Londres, Casell) apareció en 1923. Los cuarenta años que separan la experiencia y el relato modificaron los acontecimientos tal y como se desarrollaron. Ello no impide que refleje que los monstruos (humanos) eran explotados para beneficio de feriantes miserables que los escondían en sus sótanos. El relato de Treves dio lugar a una película de David Lynch en 1980, *Elephant Man,* que contribuye al carácter novelado de la vida de John Merrick, pero que contiene una polisemia que hace pensar sobre la monstruosidad en el siglo XIX. Véase doctor Michael Howel y Peter Ford, *Elephant man. La véritable histoire de John Merrick, l'homme-éléphant*, trad. al fr. de Jean-Pierre Laügt, France-Loisirs, 1980 y París, Belfond 1981.
45. Victor Hugo, *L'Homme qui rit,* 1869. La edición que utilizamos es la de las *Œuvres complètes* aparecida en Flammarion en 1942.
46. Véase el cuento «La mère aux monstres», en *Contes et nouvelles, op. cit.,* t. I, p. 842 y ss.
47. Victor Hugo, *L'Homme qui rit, op. cit.,* p. 299.
48. Maurice Lever, *Le Sceptre et la Marotte,* París, Fayard, 1983.

49. Anne-Emmanuelle Demartini, *Lacenaire, un monstre dans la société de la monarchie de Juillet,* tesis dirigida por Alain Corbin, Universidad de París I-Panthéon Sorbonne, enero 1998, y *L'Affaire Lacenaire,* París, Aubier, 2000.
50. Una buena exposición de la historia del concepto se encuentra en Claude Bénichou, entrada «Dégénération, dégénérescence», en Patrick Tort (dir.), *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution, op. cit.,* pp. 1151-1157.
51. Bénédict-Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine,* París, Baillière, 1857.
52. Jean-Christophe Coffin, *Le Corps social en accusation: le thème de la dégénérescence en France et en Italie, 1850-1900,* tesis para el doctorado en historia, dirigida por Michelle Perrot, Universidad Denis-Diderot-París VII, 1993; *La Transmission de la folie, 1850-1914,* París, L'Harmattan, 2003.
53. Para la definición y las connotaciones del término, véase Jean-Louis Korpès, «Crétinisme», en Henri-Jacques Stiker, Monique Vial y Catherine Barral (dirs.), *Inadaptations et handicaps..., op. cit.,* pp. 138-145.
54. Jeannine Verdès-Leroux, *Le Travail social,* París, Minuit, 1978.
55. Entrada «Dégénérescence», redactada por Eugène Dally (1833-1887) en el *Dictionnaire des sciences médicales* de Amédée Dechambre.
56. Jean-Christophe Coffin, *Le Corps social en accusation, op. cit.,* p. 449.
57. *Ibid.*, p. 209.
58. *Ibid.,* p. 535.
59. André Pichot, *Histoire de la notion de vie,* París, Gallimard, 1993. André Pichot cita textos de Darwin un tanto turbadores (p. 772 y ss.); sin embargo, Patrick Tort tiene razón al mostrar la solución de continuidad entre Darwin y lo que se denomina desgraciadamente darwinismo social.
60. Charles Darwin, *L'Origine des espèces,* París, GF-Flammarion, 1992.
61. Como escribe André Pichot: «Desde el siglo XIX, las ideologías racistas se han remitido al darwinismo, y lo que se denomina en consecuencia darwinismo social se ha asociado casi siempre a (y a menudo justificado por) la explicación darwinista de la evolución de las especies, a pesar de las advertencias periódicas de los biólogos» (*Histoire de la notion de vie, op. cit.,* p. 774).
62. Charles Darwin, *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés,* traducción de Mlle Clémence Royer, París, Flammarion, 1918, pero la traducción databa de 1862. Véanse las páginas XXXIV-XXXV.
63. Julien Freund escribió desde este punto de vista a fines del siglo XIX en *La Décadence,* París, Sirey, 1984.

64. François Ewald, *L'État providence, op. cit.,* p. 9.
65. *Ibid.,* p. 362.
66. *Annales de la Chambre des députés,* 4 de junio de 1901, p. 244.
67. *Ibid.,* p. 161.
68. Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut. Les tuberculeux aux XIXe et XXe siècles,* París, Aubier, 1986.
69. Henri-Jacques Stiker, *op. cit.,* p. 146 y ss.
70. Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps,* París, Minuit, 1975.

2. HIGIENE CORPORAL Y CUIDADO DE LA APARIENCIA FÍSICA

1. Entrada «Bain», en Eustache Marie Courtin (dir.), *Encyclopédie moderne,* t. IV, París, 1824.
2. Louis Léon Rostan, *Cours élémentaire d'hygiène,* París, 1828 (1ª ed.), t. I, p. 513.
3. *Ibid.,* p. 515.
4. François Foy, *Manuel d'hygiène,* París, 1845, pp. 517-518.
5. Simon (de Metz), *Traité d'hygiène appliquée à l'éducation de la jeunesse,* París, 1827, p. 87.
6. *Ibid.,* p. 87.
7. Honoré de Balzac, *Lettres à l'étrangère,* París, 1899, t. I, p. 407.
8. Véase Edward Werdet, *Souvenirs de la vie littéraire. Portraits intimes,* París, 1879, p. 326.
9. Joseph Morin, *Manuel théorique et pratique d'hygiène,* París, 1827, p. 190.
10. François Foy, *Manuel d'hygiène, op. cit.,* p. 526.
11. Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée,* París, 1857 (1ª ed., 1840), t. II, p.178.
12. Sesión del Consejo General de Higiene de Nantes en 1852 recogido por Jacques Léonard, *Les Médecins de l'Ouest au XIXe siècle,* Lille, 1978, t. III, p. 1142.
13. Charles Pavet de Courteille, *Hygiène des collèges et des maisons d'éducation,* París, 1827, p. 84.
14. F. de Coucy, «La partie de natation», *Le Journal des enfants,* París, 1842, p. 55.
15. François Foy, *Manuel d'hygiène, op. cit.,* p. 525.
16. Jacques-André Millot, *L'Art de perfectionner et d'améliorer les hommes,* París, 1801, t. I, p. 92.

17. Élisabeth Celnart, *Manuel des Dames ou l'Art de la toilette,* París, 1827, p. 63.
18. *Ibid.,* p. 62.
19. George Sand, *Histoire de ma vie,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, t. I, p. 969.
20. François Foy, *Manuel d'hygiène, op. cit.,* p. 526.
21. William Frederic Edwards, *De l'influence des agents physiques sur la vie,* París, 1824, p. 12.
22. François Magendie, *Précis élémentaire de physiologie,* París, 1816, t. II, p. 356.
23. Sadi Carnot, *Réflexions sur la puissance motrice du feu,* París, 1824.
24. Alfred Becquerel, *Traité élémentaire d'hygiène publique et privée,* París, 1877 (1ª ed., 1851), p. 525.
25. Honoré de Balzac, *Le père Goriot* [1834], en *La Comédie humaine,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, t. II, p. 893.
26. *Ibid.,* p. 1033.
27. Honoré de Balzac, *Melmoth réconcilié* [1835], en *La Comédie humaine, op. cit.,* t. IX, p. 281.
28. Eugène Sue, *Le Juif errant,* Bruselas, 1845 (1ª ed., 1844), p. 119.
29. Rodolphe Apponyi, *Vingt-cinq ans à Paris,* París, 1913, t. II, p. 292.
30. Véase Louis Normand, *Paris moderne,* 2 vols., París, 1837-1847.
31. Victor Considérant, *Considérations sociales sur l'architecture,* París, 1834.
32. Véase Jean-Pierre Goubert, «Le confort dans l'histoire: un objet de culte», en *id.* (dir.), *Du luxe au confort,* París, Belin, 1988.
33. Véase H. C. Emmely, «Statistiques des eaux de la ville de Paris», *Annales des Ponts et Chaussées,* París, 1839.
34. Véase Isabelle Backouche, *La Trace du fleuve. La Seine et Paris (1750-1850),* París, EHESS, 2000.
35. Paul de Kock, «Bains à domicile», *La Grande Ville. Nouveau tableau de Paris,* París, 1842, t. I, p. 19.
36. Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or* [1835], en *La Comédie humaine, op. cit.,* t. V, p. 266.
37. Véase Jean des Cars et Pierre Pinon, *Paris-Haussmann,* París, Picard, 1991.
38. Louis Figuier, *Les Merveilles de l'industrie,* París, 1875, t. IV, p. 351.
39. Alfred Mayer, «La canalisation souterraine de Paris», *Paris Guide,* París, 1867, t. II, p. 1614.
40. Véase también Jean-Pierre Goubert, *La Conquête de l'eau,* París, Robert Laffont, 1986.
41. César Daly, *Architecture privée au XIXe siècle,* París, 1864.

42. Louis Bonnier, *Maisons les plus remarquables construites à Paris de 1905 à 1914,* París, 1920.
43. Establecimientos Porcher, *Catalogue,* París, 1908.
44. Sigfried Giedon, *La Mécanisation au pouvoir,* Centro Pompidou, 1980 (1ª ed., Nueva York, 1948), p. 556.
45. Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette,* París, 1892, p. 4.
46. Louise d'Alq, *Les Secrets du cabinet de toilette,* París, 1882, p. 1.
47. Julia Csergo, *Liberté, égalité, propreté. La morale de l'hygiène au XIXe siècle,* París, Albin Michel, 1988, p. 107.
48. Citado por Julia Csergo, *ibid.,* p. 112.
49. *Ley relativa a la creación de establecimientos modelo de baños y lavaderos públicos,* 3 de febrero de 1851, art. 1.
50. Alfred Bourgeois d'Orvanne, *Lavoirs et bains publics et à prix réduits,* París, 1854, p. 9.
51. Véase Lion Murard y Patrick Zylberman, *L'Hygiène publique dans la République. La santé publique en France, ou l'utopie contrariée, 1870-1918,* París, Fayard, 1996.
52. Victor Hugo, *Les Misérables,* París, Garnier-Flammarion, 1980 (1ª ed., 1862), t. I, p. 407.
53. Octave du Mesnil, *L'Hygiène à Paris. L'habitation du pauvre,* París, 1890, p. 55.
54. Citado por Lion Murard et Patrick Zylberman, *L'Hygiène publique dans la République, op. cit.,* p. 264.
55. Nell Kimball, *Mémoires,* París, Lattès, 1978 (1ª ed. estadounidense, 1970), pp. 50 y 85.
56. Véase Ambroise Tardieu, *Dictionnaire d'hygiène publique et de salubrité,* París, 1862, entrada «Bains».
57. Will Darvillé, *L'Eau à la ville, à la campagne,* París, 1910, p. 574.
58. *Ibid.,* p. 548.
59. Jules Arnould, *Nouveaux éléments d'hygiène,* París, 1895, p. 692.
60. Alexandre Lacassagne, *Précis d'hygiène privée et sociale,* París, 1885, p. 551.
61. Véase *Notions d'anatomie et de physiologie humaines, notions de microbiologie, hygiène. Classe de troisième,* París, 1927, p. 361.
62. John Tyndall, *Les Microbes,* París, 1882 (1ª ed. inglesa, 1880), p. III. Sobre Pasteur, véase Patrice Debré, *Louis Pasteur,* París, Flammarion, 1994.
63. Wilfrid de Fonvielle, *Le Monde invisible,* París, s.d., p. 120.
64. Véase Serenella Nonnis, «Idéologie sanitaire et projet politique. Les Congrès internationaux d'hygiène de Bruxelles, Paris, Turin, 1876-1880»,

en Patrice Bourdelais (dir.), *Les Hygiénistes. Enjeux, modèles, pratiques,* París, Belin, 2001.
65. Théophile David, *Les Microbes de la bouche,* París, 1890, p. 1.
66. Galtier-Boissière, *L'Hygiène moderne,* París, 1908, p. 208.
67. Théophile David, *Les Monstres invisibles,* París, 1897, p. 2.
68. Véase *Annales d'hygiène et de médecine légale,* París, 1904, vol. I, p. 91.
69. Véase «Plomberie d'eau et sanitaire», en Étienne Barberot, *Traité des constructions civiles,* París, 1895, p. 501.
70. Louis-Auguste Barré y Paul Barré, *Le Génie sanitaire. La Maison salubre,* París, 1898.
71. Véase Eugène Richard, *Précis d'hygiène appliquée,* París, 1891, pp. 140-141.
72. Véase Peter Baldwin, *Contagion and the State in Europe, 1830-1930,* Londres, Cambridge University Press,1999.
73. Paul Brouardel, *De l'évacuation des vidanges,* París, 1882, p. 11.
74. Marc Renneville, «Politiques de l'hygiène a l'AFAS (1872-1914)», en Patrice Bourdelais (dir.), *Les Hygiénistes, op. cit.*, p. 90.
75. Jules Courmont, *Précis d'hygiène,* París, 1914, p. 76.

3. EL CUERPO CULTIVADO: GIMNASTAS Y DEPORTISTAS EN EL SIGLO XIX

1. Véase Jacques Guillerme, «L'autonomie du moteur animé et les exigences de la mesure», *Travaux et Recherche en EPS,* INSEP, 1980, n° 6.
2. «Extrait du rapport fait au Ministre de l'Intérieur sur la vitesse des courses...», *Décade philosophique, littéraire et politique,* 10 de termidor del año VIII, p. 312.
3. Paul-Louis Courier, *Pétition à la Chambre des députés pour les villageois que l'on empêche de danser* [1820], en *Œuvres,* París, 1866, p. 141.
4. *Ibid.* p. 147.
5. *Ibid.* p. 138.
6. Eugen Weber, *La Fin des terroirs,* París, Fayard, 1983 (1ª ed. estadounidense, 1976), p. 544.
7. Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon,* París, Maspero, 1977 (1ª ed., 1852), p. 147.
8. Pierre Charrié, *Le Folklore en bas Vivarais,* París, 1966, p. 274.
9. Émile Souvestre, *Les Derniers Bretons,* París, 1843 (1ª ed., 1836), p. 118.

10. M.-C. Croiset-Moiset, «Usages, croyances, traditions, superstitions», *Bulletin de la Société des sciences [...] de l'Yonne,* 1888, pp. 104-106.
11. Raymond Doussinet, *Les Travaux et les Jours de Saintonge,* La Rochelle, 1967, p. 480.
12. Émile Souvestre, *Le Finistère en 1836,* Brest, 1836.
13. Eugen Weber, *La Findes terroirs, op. cit.,* p. 550.
14. Francis Pérot, *Le Folklore bourbonnais,* París, 1908, p. 53. Eugen Weber, *La Fin des terroirs, op. cit.,* p. 549n.
15. Eugen Weber, *ibid.,* p. 551.
16. Nels Wayne Mogensen, *Aspects de la société augeronne aux XVII^e et XVIII^e siècles,* París, 1971; tesis citada por Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison,* París, Gallimard, 1975, p. 91.
17. Marie-Madeleine Muracciole, «Quelques aperçus de la criminalité en haute Bretagne», *Annales de Bretagne*, vol. 88, nº 3, *Criminalité et répression,* 1981, p. 310.
18. John Maurice Beattie, *Crime and the Courts in England, 1660-1800,* Londres, Oxford, 1986; véase también Hugues Lagrange, *La Civilité à l'épreuve. Crime et sentiment d'insécurité,* París, PUF, 1995, p. 65.
19. Paul Johnson, *The Birth of the Modern,* Nueva York, Harper Collins, 1991, p. 165 y ss.
20. El nombre dado por Agricol Perdiguier a sus ejercicios de lucha, saltos o con el bastón: *Mémoires d'un compagnon, op. cit.*, p. 364.
21. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, París, 1843, t. I, p. 3.
22. Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard ancien garçon maçon*, París, Hachette, 1976 (1ª ed., 1895), p. 146.
23. *Ibid.*
24. Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon, op. cit.,* p. 346.
25. *Ibid.*
26. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris, op. cit.,* t. I, p. 80.
27. Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon, op. cit.,* p. 364.
28. Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard ancien garçon maçon, op. cit.,* p. 147.
29. *Ibid.*
30. Véase Pierre Arnaud, *Le Militaire, l'Écolier, le Gymnaste. Naissance de l'éducation physique en France (1869-1889).* Lyón, PUL, 1991, p. 75.
31. Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard ancien garçon maçon, op. cit.,* p. 146.
32. Théophile Gautier, «Le maître de chausson», *Les Français peints par eux-mêmes,* París, 1842, t. V, pp. 266-267.
33. *Ibid.*

34. Véase Girard, «Sur les établissements de bains publics à Paris, depuis le VI^e siècle jusqu'à nos jours», *Annales d'hygiène publique et de médecine légale,* París, 1852.
35. Thierry Terret, *Naissance et diffusion de la natation sportive,* París, L'Harmattan, 1994, p. 25.
36. Véase Ludovic Antoine Courtivron, *Traité complet de natation,* París, 1836 (1ª ed., 1823), p. 288 y ss.
37. Véase Eugène Briffault, *Paris dans l'eau,* París, 1844.
38. C. Fries, «Les écoles de natation», *Le Prisme, encyclopédie morale du XIX^e siècle,* París, 1841, p. 308.
39. Alphonse Karr, «Écoles de natation», *Nouveau tableau de Paris,* París, 1834, t. I, p. 245.
40. J.-J. Grandville, *Les Métamorphoses du jour,* París, 1849 (1ª ed., 1829), p. 82.
41. Honoré Daumier, «Les baigneurs», *Le Charivari,* 26 de junio de 1839.
42. Le *Nouveau tableau de Paris,* en 1834, *Le Prisme, encyclopédie morale du XIX^e siècle,* en 1841, *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens,* en 1846, las grandes obras con vocación presociológica de la primera mitad del siglo XIX consagraban un capítulo a las «escuelas de natación».
43. Eugène Briffault, *Paris dans l'eau, op. cit.,* p. 78.
44. Alphonse Karr, «Écoles de natation», *op. cit.*, p. 247.
45. Jean Auguste Dominique Ingres, *Le Cavalier florentin,* 1823 [Cortesía del Fogg Art Museum, Harvard University].
46. Edgar Allan Poe, *L'Homme qui était refait* [1839], en *Contes, essais, poèmes,* París, Robert Laffont, 1989, p. 398.
47. Véase Jean-Michel Moreau el Joven, *Rendez-vous pour Marly,* hacia 1770, B.N. Cabinet des Estampes.
48. Véase «Jeune homme en habit et pantalon clair», *Modes françaises,* 1823, B.N. Cabinet des Estampes.
49. George Gordon Byron, carta del 15 de junio de 1811, citado por Gabriel Matzneff, *La Diététique de Lord Byron,* París, La Table Ronde, 1984, p. 24.
50. Lady Blessington, citada por Gabriel Matzneff, *ibid.,* p. 29.
51. Honoré de Balzac, «Le notaire», *Les Français peints par eux-mêmes, op. cit.,* t. II, p. 105.
52. Eugène Briffault, «Le député», *ibid.,* t. I, p. 185.
53. Alfred de Vigny, *Journal* (año 1831), en *Œuvres complètes,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, t. II, p. 937.

54. Henry Monnier, *Les Mœurs administratives* [1828], citado por Ronald Searle, Claude Roy y Bernd Borneman, *La Caricature. Art et manifeste du XVI^e siècle à nos jours,* Ginebra, Skira, 1974, p. 145.
55. Philippe Buchez y Ulysse Trélat, *Précis élémentaire d'hygiène,* París, 1825, p. 306.
56. François Péron, *Voryage de découverte aux terres australes,* París, 1807, p. 449.
57. Véase el tomo I de *Historia del cuerpo,* capítulo «Ejercitarse, jugar», Madrid, Taurus, 2005.
58. Véase más arriba, p. 295.
59. François Amorós, *Manuel d'éducation physique, gymnastique et morale,* París, 1834 (1ª ed., 1830), t. I, p. 70 y ss.
60. *Ibid.,* t. I, p. 327.
61. Honoré Daumier, «Les banquistes», *Les Français peints par eux-mêmes. Les provinces,* París, 1841, t. I, p. 130.
62. Émile Gigault de la Bédollière, «Les banquistes», *ibid.,* p. 133.
63. François Amorós, *Manuel..., op. cit.,* t. I, p. 362.
64. *Encyclopédie rurale,* t. IV, p. 432.
65. Véase el tomo I de *Historia del cuerpo, op. cit.,* capítulo «Ejercitarse, jugar».
66. François Amorós, *Manuel..., op. cit.,* t. I, p. 108.
67. François Amorós, *Recueil de cantiques,* en *ibid.*
68. Prueba de 1818 citada en Peter Heinrich Clias, *Callisthénie ou somascétique naturelle appropriée à l'éducation physique des jeunes filles,* París, 1843, p. 74.
69. François Amorós, *Manuel..., op. cit.,* t. I, p. 144.
70. *Ibid.,* t. I, p. 127.
71. Marc-Antoine Jullien, *Esprit de la méthode de Pestalozzi,* Milán, 1812, p. 275.
72. Peter Heinrich Clias, *Callisthénie..., op. cit.,* p. 53.
73. François Amorós, *Manuel..., op. cit.,* t. I, p. 127.
74. Carlo Blasis, *Manuel complet de la danse,* París, 1830, p. 103.
75. Charles Dupin, *Géométrie et mécanique des arts et métiers et des beaux-ates,* París, 1826, t. III, p. 125.
76. Entrada «Manufacture», en Eustache Marie Courtin, *Encyclopédie moderne,* París, 1823, t. XXIII, p. 28.
77. Charles Dupin, *Géométrie et mécanique des arts et métiers et des beaux-arts, op. cit.,* t. III, pp. 128-129.
78. Peter Heinrich Clias, *Callisthénie..., op. cit.,* p. XIV.
79. Citado por Michel Soëtard, *Pestalozzi,* Lausana, Coeckelberghs, 1987, p. 70.
80. Dominique Laty, *Histoire de la gymnastique en Europe,* París, PUF, p. 209.
81. Entrada «Sciages, scieries», en *Dictionnaire de l'industrie manufacturière, commerciale et agricole,* París, 1843, t. X, p. 101.

82. Véase Eustache Marie Courtin, *Encyclopédie moderne, op. cit.*, volumen de láminas.
83. François Amorós, *Manuel..., op. cit.*, t. I, p. X.
84. François Fournier-Pescay y Louis Begin, «Orthopédie», en *Dictionnaire des sciences médicales* (Panckoucke), París, t. XII, p. 121.
85. Véase, entre otros, Dr. Charles Gabriel Pravaz, *Établissement orthopédique et gymnastique de M. le Dr Pravaz, à Paris,* París, 1830.
86. Peter Heinrich Clias, *Gymnastique élémentaire ou Cours analytique gradué d'exercices propres à développer et à fortifier l'organisation humaine par M. Clias* [...] *Précédé du rapport fait à la Société de médecine de Paris, par M. Bailly* [...] *et de considérations générales par M.D. Baillot,* p. 44.
87. Guillaume Docx, *Guide pour l'enseignement de la gymnastique des garçons,* París, 1875, p. 177.
88. Adam Maeder, *Manuel de l'instituteur primaire,* París, 1833, p. 117.
89. Joseph-Marie de Gérando, *Cours normal des instituteurs primaires,* París, 1832, p. 43.
90. «Extrait du procès-verbal de la séance générale qui eut lieu au gymnase normal, militaire et civil, le 29 décembre 1820» (François Amorós, *Gymnase normal, militaire et civil idée et état de cette institution au commencement de l'année 1821,* París, 1821, p. 88). Firman, entre otros, el documento, De Jorry, oficial general, Begin, cirujano de los hospitales generales de instrucción, Morin, director de la escuela de la calle Louis-le-Grand, Londe, médico, Fournier-Pescay, secretario del consejo de sanidad de los ejércitos.
91. Jacques Defrance, *L'Excellence corporelle. La formation des activités physiques et sportives modernes, 1770-1914,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1987, p. 67.
92. Honoré de Balzac, *Un ménage de garçons* [1841], en *Œuvres complètes,* París, 1867, t. I, pp. 25-26.
93. Marcel Spivak, *Un homme extraordinaire, Francisco Amorós y Ondeano, fondateur de l'éducation physique en France,* tesis, Universidad de París I, 1974, pp. 19-20.
94. Simon (de Metz), *Traité d'hygiène appliquée a l'éducation de la jeunesse,* París, 1827, p. 219.
95. Véanse los Archivos Históricos y Administrativos del Ministerio del Ejército, expediente individual del coronel François Amorós.
96. Opinión del conde Pujol, comandante de la 1ª división militar, 1 de octubre de 1837, Archivos Históricos y Administrativos del Ministerio del Ejército, *ibid.*

97. Véase F. Amorós, *Manuel..., op. cit.*, atlas.
98. Charles Londe, *Nouveaux éléments d'hygiène,* París, 1847, t. I, p. 431 (1ª ed., 1835). Estas reticencias de Londe son especialmente importantes porque el autor era seguidor de Amorós en 1820.
99. René Meunier, «Éléments pour une histoire institutionnelle de l'éducation physique», *Travaux et recherches en EPS,* INSEP, marzo de 1980, p. 128.
100. Marcel Spivak, «Francisco Amorós y Ondeano, précurseur et fondateur de l'éducation physique en France», en Pierre Arnaud (dir.), *Le Corps en mouvement,* Toulouse, Privat, 1981.
101. Jacques Defrance, *L'Excellence corporelle, op. cit.*, p. 61. Raoul Girardet, *La Société militaire dans la France contemporaine (1815-1839),* París, Plon, 1953.
102. Jean-Baptiste Hillairet, *Rapport à Son Excellence le ministre de l'Instruction publique sur l'enseignement de la gymnastique dans les lycées, collèges, écoles normales et écoles primaires,* París, 1869, p. 29.
103. Richard Holt, *Sport and the British: A Modern History,* Oxford, Clarendon Press, 1989, especialmente pp. 74-116.
104. Para una presentación general de los inicios del deporte moderno, véase Derek Birley, *Sport and the Making of Britain,* Manchester University Press, 1993; también, Dennis Brailsford, *Sport, Time and Society,* Londres, Routledge, 1991.
105. Agradezco efusivamente al profesor Peter Radford que compartiera también conmigo generosamente el resultado de sus investigaciones sobre el deporte en el siglo XVIII.
106. John Arlott (ed.), *Oxford Companion to Sports and Games,* Oxford University Press, 1976, p. 25.
107. Christopher Brookes, *English Cricket: The Game and its Players,* Londres, Weidenfeld, 1978, cap. 5.
108. Simon Rae, *W.G. Grace,* Londres, Faber, 1998. La biografía más reciente y completa de este deporte.
109. Robert W. Malcolmson, *Popular Recreation in English Society, 1700-1850,* Cambridge University Press,1973.
110. Dennis Brailsford, «Morals and maulers: the ethics of early pugilism», *Journal of Sport History,* verano de 1985; en lo que se refiere al surgimiento del nacionalismo británico, en especial como oposición a Francia, véase Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1710-1837,* Yale University Press, 1992.
111. Peter Radford, «Scientific concepts of competitive sport and risk in eighteenth century Britain», 7ª Conferencia Myc Oseyn, diciembre de 1997. KU Lovaina, Bélgica (sin publicar).

112. Wray Vamplew, estudio en realización, Centro Internacional para la Historia y la Cultura del Deporte, De Montfort University, Leicester; para una historia general de las carreras de caballos, véase Wray Vamplew, *The Turf: A Social and Economic History of Horse Racing,* Londres, Penguin, 1976.
113. Bruce Haley, *The Healthy Body in Victorian Culture,* Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1978, p. 24.
114. *Ibid.,* p. 39.
115. K. Theodore Hoppen, *The Mid-Victorian Generation, 1846-1886,* Oxford University Press, 1998, p. 33.
116. Richard Holt, «Golf and the English suburb: class and gender in a London club, 1890-1960», *The Sports Historian,* vol. 18, nº 1, 1998, p. 80.
117. Steven A. Riess, *Sport in Industrial America,* Harlan Davidson, Illinois, 1995, p. 16.
118. Richard Holt, *Sport and Society in Modern France,* Macmillan, 1981, pp. 64-65.
119. James A. Mangan, *Athleticism in the Victorian and Edwardian Public School,* Cambridge University Press,1981.
120. Keith Thomas (ed.), *The Oxford Book of Work,* Oxford University Press, 1999, p. 239.
121. *Ibid.,* p. 508.
122. Paul M. Hohenberg y Lynn Hollen Lees, *The Making of Urban Europe, 1000-1994,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995, cap. 8.
123. James A. Mangan, *Athleticism in the Victorian and Edwardian Public School, op. cit.,* pp. 22-25.
124. Bruce Haley, *The Healthy Body in Victorian Culture, op. cit.,* p. 164.
125. *Ibid.,* p. 119.
126. Taine, citado en Ian Buruma, *Voltaire's Coconuts or Anglomania in Europe,* Londres, Weidenfeld, 1999, p. 159.
127. Citado en Richard Holt, *Sport and the British, op. cit.,* p. 86.
128. Edward Grayson, *Corinthian Casuals and Cricketers,* Havant, Pallant, 1983, p. 31.
129. Mark Girouard, *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman,* New Haven, Yale University Press, 1981.
130. Charles W. Alcock, *The Football Annual,* 1883, p. 67.
131. Richard Holt, «Amateurism and its interpretation: the social origins of British sport», *Innovation,* vol. 5, nº 4, 1992.
132. Eugen Weber, «Gymnastics and sports in fin-de-siècle France», *American Historical Review,* vol. 76, nº 1, febrero de 1971, pp. 82-84; Georges Bour-

don, *La Renaissance athlétique et le Racing Club de France* (París, 1906) es la investigación clásica sobre los orígenes.

133. Para un debate detallado sobre el papel de Pierre de Coubertin, véase John MacAloon, *This Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games,* Chicago, Chicago University Press, 1981.
134. Pierre-Alban Lebecq, *Pascal Grousset et la Ligue nationale de l'Éducation physique,* París, L'Harmattan, 1997.
135. Jacques Thibault, *Sport et éducation physique, 1870-1970,* París, Vrin, 1972, pp. 125-139; véase también Jean-Paul Callède, «L'éducation physique de la jeunesse au tournant du siècle», en Pierre Arnaud y Thierry Terret, *Sport, éducation et art,* París, CTHS, 1996, pp. 158-159.
136. Richard Holt, *Sport and Society in Modern France, op. cit.,* pp. 63-64; para las opiniones de Pierre de Coubertin, véase *L'Éducation anglaise en France,* París, 1889, y *Souvenirs d'Oxford et de Cambridge,* París, 1887.
137. Christiane Eisenberg, *«English Sports» und deutsche Burger,* Paderborn, Schoningh, 1999; este libro es una investigación en profundidad que ha transformado nuestro conocimiento de los deportes alemanes.
138. Para un estudio reciente de los trabajos estadounidenses, véase Steven W. Pope (ed.), *The New American Sports History,* University of Illinois Press, 1997.
139. Tony Mason, *Association Football and English Society, 1863-1915,* Brighton, Harvester, 1979, sobre todo pp. 207-221.
140. David Smith y Gareth Williams, *Fields of Praise: The Official History of the Welsh Rugby Union,* University of Wales Press, 1980, p. 70.
141. Keith Thomas (ed.), *Oxford Book of Work, op. cit.,* p. XIII.
142. Helen Walker, «Lawn Tennis», en Tony Mason (ed.), *Sports in Britain,* Cambridge University Press, 1989, p. 245-275.
143. John Lowerson, *Sport and the English Middle Class,* Manchester University Press, 1993, pp. 127-150, incluye un buen debate sobre el golf.
144. André Rauch, «Dempsey-Carpentier» en Richard Holt, Pierre Lanfranchi, James A. Mangan, *European Heroes,* Londres, Cass, 1996.
145. Stan Shipley, «Boxing», en Tony Mason (ed.), *Sports in Britain, op. cit.,* pp. 78-115.
146. André Rauch, *La Boxe, violence au XX^e^ siècle,* París, Aubier, 1992.
147. Peter Radford, «Women's foot-races in the eighteenth and nineteenth centuries», en André Gounot, Toni Niewerth, Gertrud Pfister (eds.), *Welt der Spiele: politische, soziale und Pädagogische Aspekte,* vol. 2, Berlín, Academia Verlag, 1996.

148. James A. Mangan y Roberta J. Park (eds.), *From Fair Sex to Feminism: Sport and the Socialisation of Women in the Industrial and Post-Industrial Eras,* Londres, Cass, 1987.
149. Richard Holt, «Women, Men and Sport in France, 1870-1914», *Journal of Sport History,* vol. 18, nº 1, primavera de 1991, p. 125.
150. Kathleen E. McCrone, *Sport and the Emancipation of English Women, 1870-1914,* Londres, Routledge,1988, pp. 104-120.
151. Richard Holt, «Golf and the English suburb: class and gender in a London club, 1890-1960», *The Sports Historian,* vol. 18, nº 1, 1998, pp. 83-84.
152. Arthur Wallis Myers, *Lawn Tennis at Home and Abroad,* Londres, 1903, p. 263.
153. Steven A. Riess, *Sport in Industrial America, op. cit.,* p. 56.
154. Roberta J. Park, «Physiology and anatomy are destiny: brains, bodies and exercise in nineteenth century American thought», *Journal of Sport History,* vol. 18, nº 1, verano de 1991, pp. 61-62.
155. Para una investigación reciente, véase Pierre Arnaud y Thierry Terret, *Histoire du sport féminin,* 2 vols., París, L'Harmattan, 1996.
156. Georges Vigarello, *Histoire culturelle du sport: techniques d'hier et d'aujourd'hui,* París, Robert Laffont y EPS, 1988, pp. 166-175.
157. *Annuaire du commerce,* París, 1860 y 1880; véase también Jacques Defrance, *L'Excellence corporelle, op. cit.,* pp. 106-107.
158. Jules Simon, *La Réforme de l'enseignement secondaire,* París, Hachette, 1874, p. 148.
159. «Le grand gymnase dirigé par Eugène Paz», *Almanach formulaire du contribuable,* París, 1867, cubierta interior.
160. Octave Gréard, citado por Eugen Weber, «Gymnastics and sports in fin-de-siècle France», artículo citado, p. 189.
161. Philippe Tissié, «L'éducation physique», en íd. (dir.), *L'Éducation physique,* París, 1901, p. XXIII.
162. *Le Gymnaste,* 1873, p. 96.
163. Véase Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848,* París, A. Colin, 1977.
164. Joseph Sansbœuf, «Les sociétés de gymnastique en France», en Philippe Tissié, *L'Éducation physique, op. cit.,* p. 63.
165. *Ibid.*
166. Philippe Tissié, «L'éducation physique», artículo citado, p. XXIV.
167. Joseph Sansboeuf, «Les sociétés de gymnastique en France», artículo citado, p. 64.

168. *Ibid.*
169. Véase Pierre Arnaud (dir.), *Les Athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie républicaine, 1870-1914*, París, L'Harmattan, 1998, p. 106.
170. Alfred Collineau, *La Gymnastique, notions physiologiques et pédagogies, applications hygiéniques et médicales,* París, 1884, p. 796.
171. Citado por Raoul Girardet, *La Société militaire dans la France contemporaine (1815-1839), op. cit.,* y por Pierre Chambat, «Les muscles de Marianne. Gymnastique et bataillons scolaires dans la France des années 1880», en Alain Ehrenberg (dir.), *Aimez-vous les stades? Les origines des politiques sportives en France, 1870-1930,* París, *Recherches,* nº 43, abril 1980, p. 155.
172. Véase Émile Goutière-Vernolle, *Les Fêtes de Nancy,* Nancy, 1892.
173. *Ibid.,* p. 63.
174. *Ibid.,* p. 69.
175. *Ibid.,* p. VII.
176. Paul Déroulède, *Le Drapeau,* 1883, p. 542.
177. Decreto del 3 de febrero de 1869, véase Jacques Thibault, *Sports et éducation physique, 1870-1970,* París, Vrin, 1972, p. 44.
178. Circular del 9 de mayo de 1869, citado por Jacques Thibault, *ibid.,* p. 45.
179. Théophile Gallard, *La Gymnastique et les Exercices corporels dans les lycées,* París, 1869, p. 9.
180. Pierre Honoré Bérard, *Rapport sur l'enseignement de la gymnastique dans les lycées,* París, 1854, reproducido en Ambroise Tardieu, *Dictionnaire d'hygiène publique et de salubrité,* París, 1862, t. II, p. 581.
181. Véase Albert Bourzac, «Les bataillons scolaires en France, naissance, développement, disparition», en Pierre Arnaud (dir.), *Les Athlètes de la République, op. cit.,* p. 57.
182. *L'Événement,* 8 de julio de 1881.
183. Véase Albert Bourzac, «Les bataillons scolaires en France... », artículo citado, p. 59.
184. *Le Drapeau,* 9 de marzo de 1882 (citado por Pierre Chambat, «Les muscles de Marianne...», artículo citado, p. 146).
185. Alfred Collineau, *La Gymnastique..., op. cit.,* p. 797.
186. A.N. F^{17} 6918, Discurso del general Farre, ministro de la Guerra, a la Asamblea Nacional el 14 de junio de 1881.
187. Louis Parant, «Les bataillons scolaires et leur transformation en sociétés de gymnastique», *Courrier de l'Ain,* 1891, p. 25.
188. *Le Temps,* 21 de abril de 1891.

189. *Manuel d'exercices gymnastiques et de jeux scolaires,* París, 1892, p. 5.
190. Barthélemy Saint-Hilaire, Prólogo a Napoléon Laisné, *La Gymnastique pratique,* París, 1852, p. VIII.
191. François Amorós, *Manuel...*, *op. cit.,* t. I, p. I.
192. Napoléon Laisné, *Dictionnaire de gymnastique,* París, Picard-Bernheim, 1882, p. V.
193. Adrien Proust, *Traité d'hygiène publique et privée,* París, Masson, 1877, p. 494.
194. Jean-Baptiste Hillairet, *Rapport à Son Excellence le ministre de l'Instruction publique...*, *op. cit.,* p. 33.
195. Adrien Proust, *Traité d'hygiène publique et privée, op. cit.,* p. 494.
196. *Le Gymnaste,* 1873, p. 96.
197. Véase a este respecto Hieronymus Mercurialis [Girolamo Mercuriale], *De arte gymnastica,* Venecia, 1573; repr., Stuttgart, Medicina rara, 1990.
198. *Le Gymnaste,* 1873, p. 76.
199. *Le Gymnaste,* 1888, p. 55.
200. Gambetta, citado por Pierre Chambat, «Les muscles de Marianne...», art. citado, p. 151.
201. Paul Déroulède, citado en Pierre Arnaud (dir.), *Les Athlètes de la République, op. cit.,* p. 263.
202. *Le Gymnaste,* 1873, pp. 158-159.
203. Claudius Favier, «Ma vie sportive à l'alouette des Gaules», en Pierre Arnaud (dir.), *Les Athlètes de la République, op. cit.,* p. 404.
204. *Ibid.,* p. 402.
205. *Le Drapeau,* citado por Pierre Chambat, «Les muscles de Marianne...», art. citado, p. 163.
206. Adrien Proust, *Traité d'hygiène publique et privée, op. cit.,* p. 495.
207. Jules Simon, *La Réforme de l'enseignement secondaire, op. cit.*, capítulo sobre la gimnasia, pp. 135-136.
208. Napoléon Laisné, *Dictionnaire de gymnastique, op. cit.,* p. VII.
209. Pierre Arnaud (dir.), *Les Athlètes de la République, op. cit.*
210. Pierre Chambat, «Les muscles de Marianne...», art. citado, p. 139.
211. Philippe Tissié, «La gymnastique française», en íd. (dir.), *L'Éducation physique, op. cit.,* p. 71.
212. Georges de Saint-Clair, *Sports athlétiques,* París, 1883, p. XI.
213. Maxime Vernois, *Rapport sur la gymnastique dans les lycées de l'Empire,* París, 1869, p. 15.

214. Pierre de Coubertin, *L'Éducation en Angleterre, collèges et université,* París, 1888, p. 35.
215. Véase Éole, Frantz Reichel y L. Mazzuchelli, *Les Sports athlétiques,* París, 1895.
216. Pierre de Coubertin, *L'Éducation anglaise en France* [1889], en *Textes choisis,* Zúrich, Weidmann, 1986, t. II, p. 111.
217. Pierre Daryl, «Les jeux scolaires», *Le Temps,* 3 de octubre de 1888.
218. *Manuel d'exercices gymnastiques et de jeux scolaires,* París, 1892.
219. Frantz Reichel, «Organisation du sport en France», *Encyclopédie des sports,* París, 1924, t. I, pp. 162-163.
220. Antoine-Laurent de Lavoisier, *Mémoires sur la respiration des animaux,* París, 1787.
221. Véase, entre otros, el párrafo sobre la «carrera precipitada» en Peter Heinrich Clias, *Callisthénie..., op. cit.,* p. 74.
222. Sadi Carnot, *Réflexions sur la puissance motrice du feu et les moyens propres à développer cette puissance,* París,1824. Véase R. Vaillard y Maurice Daumas, «La théorie cinétique des gaz», en Maurice Daumas (dir.), *Histoire des sciences,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, p. 905.
223. Fernand Lagrange, *Physiologie des exercices du corps,* París, 1888, p. 273.
224. Véase Daniel Merillon, *Exposition universelle de 1900. Rapport sur les concours internationaux d'exercices physiques et de sport,* 2 vols., París, 1901, p. 7.
225. Pierre de Coubertin, «Discours à la cérémonie de clôture des Jeux d'hiver (Chamonix, 1924)», en *Textes choisis, op. cit.,* t. II, p. 320.
226. Véase sobre este tema la maravillosa tesis de Isabelle Queval, *Le Complexe d'Astérix. Généalogie du dépassement de soi dans sa version sportive et dopante,* Universidad de París V, 2002.
227. *Le Temps,* 16 de mayo de 1891.
228. *La Vie au grand air,* 1900, p. 570.
229. Pierre de Coubertin, *Essais de psychologie sportive,* Grenoble, Millon, 1992 (1ª ed., 1913), p. 44.
230. *Ibid.*
231. Véase Georges Denis, *Encyclopédie générale des sports et sociétés sportives en France,* París, 1946, pp. 33 y 548.
232. *Le Gaulois littéraire,* 15 de junio de 1912.

Índice onomástico

Abe, Yoshio, 368n
Abélès, Luce, 368n
About, Edmond, 103, 366n
Ackerknecht, Erwin, 356n
Adler, Laure, 382n, 383n
Agulhon, Maurice, 64, 360n, 415n
Agustín, san, 72, 75, 250, 264
Al-Nafzaui (jeque), 162, 379n
Albert, Pierre, 395n
Alberti, Leon Battista, 88, 90
Alcock, Charles W., 414n
Aldini, Jean, 224
Alfonso María de Ligorio, san, 74, 159, 200, 363n
Alloula, Malek, 384n
Alq, Louise d', 406n
Amalvi, Christian, 58, 360n
Ambrosio, san, 66
Amiel, Henri-Frédéric, 157
Amorós, Francisco, 305-307, 310, 311, 410-412n, 417n
Ana, santa, 61
Ancel, Paul, 400n
Andlauer, Jeanne, 78, 79, 363n
Andral, Gabriel, 49
Angotti, Heliana, 367n, 373n
Anstey, Rhona, 338
Antier, Benjamin, 131, 132
Appert, Benjamin, 49
Apponyi, Rodolphe, 287, 405n
Apter, Emily, 194, 384n, 386n
Arasse, Daniel, 11, 227, 389n, 391n
Arcet, J. P. de, 239
Archer, Fred, 319
Ariès, Philippe, 225, 377n, 381n, 390n.
Aristóteles, 144, 252
Arlott, John, 412n
Arnaud, Antoine, 269
Arnaud, Pierre, 348, 408n, 412n, 414-417n
Arnold, Odile, 67, 75, 78, 361n, 363n, 395n
Arnold, Thomas, 322
Arnould, Jules, 406n
Aron, Jean-Paul, 172, 377n, 381n
Ars, párroco de, *véase* Vianney, Jean-Marie [llamado]
Artières, Philippe, 392n
Astorg, Bertrand d', 384n
Atkin, Nicholas, 361n
Aubenas, Sylvie, 366n
Aubert (editor), 127, 135, 136, 369n, 374n, 375n
Audoin-Rouzeau, Stéphane, 235, 392n

Auenbrugger, Leopold, 30
Azouvi, François, 358n

Backouche, Isabelle, 405n
Bacon, Francis, 27
Baecque, Antoine de, 205, 387n, 391n
Baer, Karl Ernst von, 146
Baillette, Frédéric, 379n, 384n
Baldin, Damien, 383n
Baldwin, Peter, 407n
Balzac, Honoré de, 98, 115, 116, 123, 127, 129, 133, 137, 193, 282, 286, 288, 303, 310, 367n, 369n, 370n, 372n, 404n, 405n, 409n, 411n
Banville, Théodore de, 134, 373n, 374n
Bara, Joseph, 95
Barberot, Étienne, 407n
Barbey d'Aurevilly, Jules, 149, 153, 164
Barclay (capitán), 318
Barnes, David, 238, 393n
Barnum, Phineas Taylor, 272, 273
Barral, Catherine, 397n, 399n, 403n
Barras, Vincent, 222, 398n, 390n
Barré, Louis-Auguste, 407n
Barré, Paul, 407n
Barthez, Paul-Joseph, 47
Basedow, Johann Bernhard, 266
Bashkirtseff, Marie, 382n
Basly, Émile-Joseph (diputado ex minero), 241
Baudelaire, Charles, 113, 120, 130, 131, 138, 171, 191, 196, 368n, 369n, 372n, 380n
Baudrillard, Jean, 166
Baudry, Paul, 109
Baylac Choulet, Jean-Pierre, 177
Bazin, A. [Anaïs de Raucou, llamado], 368n
Beattie, John Maurice, 298, 408n
Beaubatie, Yannick, 390n
Beccaria, Cesare Bonesana, marqués de, 215
Becchi, Egle, 399n
Becquerel, Alfred, 286, 405n
Beddoes, Thomas, 43
Bédollière, Émile de la, *véase* Gigault de la Bédollière, Émile
Beethoven, Ludwig von, 228
Begin, Louis Jacques, 411n
Béjin, André, 381n
Belcher, Jem, 317
Belloc, Auguste, 165
Bendz, Wilhelm, 99, 100
Bénichou, Paul, 403n
Benkert, Joseph, 187
Béraldi, Henri, 138, 375n
Bérard, Pierre Honoré, 416n
Bercé, Yves-Marie, 359n
Bérenger, René, 162
Bergeret, L. F. (doctor), 157, 158, 378n
Bergman-Osterberg (señora), 338
Bergson, Henri, 354
Berlière, Jean-Marc, 382n
Bernard, Claude, 33, 41-46, 55, 224
Bernheimer, Charles, 382n
Berry, Charles-Ferdinand, duque de, 229
Bert, Paul, 225
Bertherat, Bruno, 225, 390 n, 391n
Berthier, J. M. F. (doctor), 362n
Bertholet, Claude-Louis, 42
Bertrand, Alexandre (doctor), 156, 195
Bertrand, Régis, 389n, 390n
Bettazzi, Rudolfo, 162

Bézagu-Deluy, Maryse, 397n
Bichat, Marie-François-Xavier, 32, 42, 46, 224, 249
Bidan (gendarme), 209
Binet, Alfred, 142, 181
Bionnier, Yvon, 388n
Birley, Derek, 412n
Bischoff, Theodor L.W., 146
Blake, William, 96, 97
Blanchard, Pascal, 384n
Blasis, Carlo, 410n
Bloy, Léon, 153
Boerhaave, Hermann, 27, 28
Boëtsch, Gilles, 384n
Bogdan, Robert, 272, 402n
Bollet, Jean, 400n
Bologne, Jean-Claude, 365n
Bonduelle, Michel, 358n
Bonello, Christian, 172, 381n, 385n
Bonnet, Jean-Claude, 391n
Bonnet, Marie-Jo, 172, 381n, 385n
Bonnier, Louis, 289, 406n
Boone, Chantal, 357n
Bordeu, Théophile de, 47
Borel, France, 366n
Borie, Jean, 376-378n
Boruwlaski, Joseph, 268, 399n
Bosko, Karel, 395n
Bossuet, Jacques Bénigne, 58, 59, 361n
Bottex, Alexandre, 49
Bouguereau, Adolphe, 165
Bouilhet, Louis, 181, 183, 384n
Bouillaud, Jean-Baptiste, 49
Boulard, Fernand (canónigo), 359n
Boullier, Francisque, 257
Bouquet, 369n
Bourcier, Marie-Hélène, 172, 381n, 385n
Bourdelais, Patrice, 356n, 359n, 406n, 407n
Bourdon, Georges, 414n
Bourgeois d'Orvanne, Alfred, 406n
Bourgeois, Léon, 280
Bourget, Paul, 175
Bourneville, Désiré Magloire, 264, 267
Bourzac, Albert, 416n
Bousquet, J. (doctor), 362n
Boutry, Philippe, 80-82, 360n, 361n, 364n
Bouvier, Jean-Baptiste (obispo), 73, 361n.
Boyer d'Argens, Jean-Baptiste de, 161, 162, 379n
Boyle, Robert, 334
Brachet, Jean-Louis (doctor), 170
Brailsford, Dennis, 412n
Brierre de Boismont, Alexandre, 49
Brieux, Eugène, 199
Briffault, Eugène, 303, 409n
Briquet, Pierre, 170
Broca, Paul, 49, 250
Brodie, Benjamin, 319
Brohm, Jean-Marie, 355n
Brookes, Christopher, 412n
Brouardel, Paul Camille Hippolyte, 233, 407n
Broughton, Jack, 317
Broussais, François Joseph Victor, 47, 49, 170
Brown, Ford Maddox, 107
Brown-Séquard, Édouard, 224
Brueghel, Pierre, 264
Bruit, Louise, 379n, 382n
Brune, Guillaume (mariscal), 208
Buchan, A. P., 154
Buchez, Philippe Joseph Benjamin, 410n

Bueltzingsloewen, Isabelle von, 356n, 357n
Buffon, [George Louis Leclerc] conde de, 305, 362n
Buisson, François-Joseph (doctor), 253
Bullough, Vern L., 382n
Burne-Jones, Edward, 112
Buruma, Ian, 413n
Busch, Werner, 96, 366n
Butler, Arthur Gray, 322
Butler, Josephine, 162, 379n
Byron, George Gordon, lord, 303, 318, 409n

Cabanel, Alexandre, 108, 109, 165
Cabanis, Georges, 34, 35, 47, 48, 150-152, 223, 237, 249, 358n, 390n
Callède, Jean-Paul, 414n
Callot, Jacques, 119
Cangrain, A. (doctor), 362n
Canguilhem, Georges, 271, 400n
Canova, Antonio, 116
Carjat, Étienne, 135, 373n
Carlile, Richard, 142
Carlyle, Thomas, 323
Carnot, Hippolyte, 351
Carnot, Sadi (1796-1832), 286, 351, 405n, 418n
Carnot, Sadi (1837-1894), 312, 328, 345
Carol, Anne, 81, 224, 364n, 377n, 378n, 389n, 390n
Caron, Jean-Claude, 174, 382n, 396n
Caron, Pierre, 387n, 388n
Carpeaux, Jean-Baptiste, 113, 114, 366n
Carpentier, Georges, 336
Carroy, Jacqueline, 364 n, 383n
Cars, Jean des, 405n
Casagrande, Carla, 363n
Casta-Rosaz, Fabienne, 175, 382n
Castel, Robert, 264, 397n
Castex, Pierre-Georges, 372n
Castiglione, condesa de, 113
Celnart, Élisabeth, 284, 405n
Certeau, Michel de, 379n
Cervantes, Miguel de, 118
Chambat, Pierre, 349, 416-418n
Chambert, hijo de Madame, 209
Champfleury [Jules Husson, llamado], 118, 120, 121, 125, 126, 128, 130, 368-370n, 372n
Chaperon, Sylvie, 381n
Charcot, Jean-Martin, 50, 86, 169, 192, 199, 252, 358n, 366n
Charrié, Pierre, 297, 407n
Chateaubriand, François-René de, 66, 75, 207, 361n
Chatelier, Armelle, 384n
Chaume, Geoffroy de, 113
Chauvaud, Frédéric, 172, 210, 381n, 388n, 391n
Chéret, Jules, 370n
Chevalier, Julien (doctor), 189, 191
Chevalier, Louis, 237, 393n
Cholvy, Gérard, 359n
Chopelin, Paul, 362n
Christensen, Christen, 99, 100
Cinquin, Michel, 360n
Cladel, Judith, 367n
Clark, Timothy J., 118, 367n, 380n
Clarke, William E., 256
Claude, Antoine, 213
Claverie, Élisabeth, 233, 362n, 383n, 392n
Clément, Charles, 366n
Clésinger, Auguste, 113, 115

Clias, Peter Heinrich, 304, 306, 307, 410n, 411n, 418n
Clydsdale, Matthew, 224
Coffin, Jean-Christophe, 274-276, 403n
Cohen, Margaret, 384n, 385n
Colet, Louise, 168
Colley, Linda, 413n
Collineau, Alfred, 416n, 417n
Collingham, E.M., 187, 384n
Comte, Auguste, 42
Condillac, Étienne Bonnot de, 34, 265
Considérant, Victor, 287, 405n
Constable, John, 115
Corbin, Alain, 3, 13, 17, 57, 141, 203, 359n, 360n, 362n, 363n, 377n, 382n, 383n, 386-388n, 390-393n, 395n, 397n, 403n
Corday, Charlotte, 223
Cordier, Alexandra, 392n, 401n
Corvisart, Jean-Nicolas, 30
Corvol, Pierre, 356n
Cottereau, Alain, 238, 240, 393n, 394n
Cotton, George Edward Lynch, 322
Coubertin, Pierre de, 328, 339, 353, 414n, 418n
Coucy, F. de, 404n
Coudray, Marguerite du, 28
Courbet, Gustave, 101, 102-105, 107, 165, 166, 368n
Courier, Paul Louis, 68, 296, 297, 407n
Courmont, Jules, 407n
Courtin, Eustache Marie, 281, 309, 404n, 411n
Courtivron, Ludovic Antoine François Marie Le Compasseur, vizconde de, 409n
Couture, Thomas, 89
Couty de la Pommerais, Louis (doctor), 225
Crary, Jonathan, 166, 194, 379n, 385n
Croiset-Moiset, M. C., 297, 407n
Crouzet, Denis, 387n
Crow, Thomas, 365n
Csergo, Julia, 406n
Cullen, William, 32, 169
Cuno, James, 370n, 371n
Curtius [Philippe-Guillaume Kreutz, llamado], 273

Dague, P., 399n
Dakhlia, Jocelyne, 384n
Dally, Eugène, 403n
Daly, César, 289, 405n
Damiens, Robert François, 206, 215
Dante, 96, 123, 370n
Dareste, Camille, 272, 400n, 401n
Darmon, Pierre, 359n
Darville, Will, 291, 406n
Darwin, Charles, 277, 320, 403n
Daudet, Alphonse, 199
Daumas, Maurice, 418n
Daumier, Honore, 101, 102, 104, 108, 118, 119, 129, 130-138, 284, 301, 303, 305, 367n, 369n, 371n, 373-375n, 409n, 410n
David, Jacques Louis, 92-102, 116, 228, 292, 365n
David, Théophile, 407n
Davidson, Arnold I., 375n
Davy, Humphry, 43, 256
Debreyne, Pierre J. C., 72, 73, 76, 362n, 363n
Defrance, Jacques, 411n, 412n, 415n
Degas, Edgar, 104, 113

Déjazet, Virginie, 169
Delacroix, Eugène, 87, 99, 102-104, 106, 108, 117, 118, 138, 367n
Delage, Yves, 272, 400n
Delaporte (litógrafo), 369n
Delasiauve, Louis, 49
Delattre, Simone, 380n, 389n
Delille, Jacques (poeta), 229
Delon, Michel, 361n, 378n
Delteil, Loys (en abreviatura L. D.), 366n, 367n, 373n
Delumeau, Jean, 394n
Delveau, Alfred, 147, 148, 184, 377n
Delville, Jean, 112
Demartini, Anne-Emmanuelle, 389n, 391n, 403n
Demeaux, Jacques Begouen, 290
Denis, Georges, 419n
Déroulède, Paul, 345, 417n
Désagulier, Jean Théophile, 305
Descartes, René, 27, 249
Descaves, Lucien, 264, 396n
Desforges, Pierre (canónigo), 70, 71
Desnoyers, Louis, 135
Désormeaux, Antonin-Jean, 30
Dessertine, Dominique, 359n
Dias, Nélia, 385n
Diderot, Denis, 80, 127, 265, 268, 269, 399n
Didi Huberman, Georges, 380n
Dijkstra, Bram, 164, 379n
Disney, Walt, 374n
Docx, Guillaume, 411n
Dod, Lotti, 339
Doré, Gustave, 118
Doubleday, Abner, 330
Doussinet, Raymond, 408n
Drouais, Jean-Germain, 94, 115, 365n
Du Camp, Maxime, 183, 184, 222
Duché, Didier-Jacques, 378n
Duchenne de Boulogne, Guillaume Benjamin, 257
Duffin, Jacalyn, 356n
Dufieux, Jean-Ennemond, 66, 361n, 362n
Dufour, Léon, 38
Dujardin-Beaumetz, Georges (doctor), 223
Dumas, Alejandro, 127
Dumontier, Ludovic, 228
Dupin, Charles, 306, 308, 410n
Duprat, Annie, 391n
Dupront, Alphonse, 65, 361n, 364n
Dupuytren, Guillaume, 195, 197, 252, 273
Durero, Alberto, 89
Durieu, Eugène, 165

Edelman, Nicole, 170, 358n, 380n, 385n
Edwards, William Frederic, 285, 405n
Ehrard, Jean, 376n
Ehrenberg, Alain, 416n
Eisenberg, Christiane, 414n
Elias, Norbert, 317, 357n
Ellis, Havelock, 142, 181, 188, 189, 191
Emmely, H.C., 405n
Emmerich, Anne-Catherine, 252
Épée, Charles, abate de l', 265, 266
Éribon, Didier, 172, 187, 381n
Esquirol, Jean Étienne Dominique, 232
Ewald, François, 398n, 404n
Ewing, William A., 379n

Fabisch, Joseph, 64
Fabre, François-Xavier, 92, 365n

Falret, Jean-Pierre, 49
Faraday, Michael, 256
Farge, Arlette, 249, 395n
Farre (general), 417n
Fauchery, 374n
Faure, Olivier, 247, 356-359n
Faury, Jean, 69, 361n
Favier, Claudius, 348, 417n
Favre, Robert, 391n
Fechter, Charles, 169
Fénéon, Félix, 371n
Féré, Charles-Samson, 142, 187, 188, 191
Ferrer, Jean-Marc, 390n
Ferron, Laurent, 233, 234, 391n
Fieschi, Giuseppe, 212
Figuier, Louis, 185, 405n
Filomena, santa, 67, 361n
Fine, Agnès, 386n
Finnegan, Frances, 382n
Fischer, Jean-Louis, 378n, 400n
Flandrin, Jean-Louis, 68, 361n, 363n, 377n, 378n, 382n, 383n
Flaubert, Gustave, 129, 170, 171, 181, 183, 184, 196, 198, 384n
Flaxman, John, 95, 96
Fodéré, François-Emmanuel, 362n
Fol, Herman, 400n
Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 268
Fontenelle, Julia de, 224
Fonvielle, Wilfrid de, 406n
Ford, Caroline, 361n
Ford, Peter, 402n
Forel, Auguste, 175, 382n
Foucault, Michel, 39, 141, 142, 153, 172, 174, 177, 187, 215, 216, 253, 376n, 377n, 388n, 408n
Fouquet, Catherine, 376n
Fournier, Alfred, 153, 198, 242, 370n, 377n, 386n
Fournier-Pescay, François, 411n
Foville, Achille, 49
Foy, François, 404n, 405n
Foy, Maximilien Sébastien (general), 229
Fraenkel, Béatrice, 372n
Franchet, Antoine, 71
Fremigacci, Isabelle, 392n
Freud, Sigmund, 55, 179, 201
Freund, Julien, 403n
Fries, C., 409n
Fromentin, Eugène, 182
Fry, Charles Burgess, 336
Fureix, Emmanuel, 228, 391n
Füssli, Heinrich, 96

Gagneux, Yves, 363n
Gagnon, Gemma, 234, 392n
Galeno, 144, 249
Gall, Franz-Joseph, 48, 49
Gallard, Théophile, 416n
Galliffet, Gaston Alexandre Auguste, marqués de (general), 213
Galtier-Boissière, Émile, 407n
Galton, Francis, 188
Galvani, Luigi, 223
Gambetta, Paul, 417n
Garb, Tamar, 196, 386n
Garniche-Merritt, Marie-José, 361n
Garnier, Charles, 113
Garnot, Benoît, 388n
Gasser, Jacques, 358n
Gateaux-Mennecier, Jacqueline, 398n
Gauchet, Marcel, 358n, 398n
Gaudin, Jacques (abad), 71, 362n

Gauguin, Paul, 89, 112
Gautier, Théophile, 132, 133, 300, 408n
Gavarni [Sulpice-Guillaume Chevalier, llamado], 125, 134, 138, 373n
Gay, Peter, 143, 164, 165, 376n
Gelfand, Toby, 358n
Geoffroy de Chaume, 113
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne, 270, 400n
Geoffroy Saint-Hilaire, Isidore, 270-272, 400n
Georgel, Pierre, 370n
Georget, Étienne, 170
Gérando, Joseph Marie de, 310, 411n
Géricault, Théodore, 99-103, 111
Gérôme, Jean-Léon, 94, 366n
Getty, Clive, 369n
Giedon, Sigfried, 289, 406n
Gigault de la Bédollière, Émile, 98, 305, 410n
Gillray, James, 101, 102
Giorgione, 89, 109
Girard, 409n
Girardet, Raoul, 412n, 416n
Girardin, Eugène de, 136
Girodet, Anne Louis, 94, 95, 365n
Girouard, Mark, 326, 413n
Gissing, George, 321
Gladstone, William Ewart, 328
Gobineau, Joseph Arthur, conde de, 277
Goethe, Johann Wolfgang, 133, 153
Goetz, Christopher G., 358n
Goffman, Erving, 280, 404n
Goldscheider, Cécile, 367n
Goldstein, Jan, 358n
Goncourt, Jules y Edmond de, 149, 163, 170, 171, 373n
Goubert, Jean-Pierre, 358n, 405n
Gould, Arthur, 333
Goulemot, Jean-Marie, 159, 160, 378n
Gounot, André, 415n
Gourarier, Zeev, 374n
Gousset, Thomas, 73
Goutière Vernolle, Émile, 345, 416n
Grace, William Gilbert, 316, 412n
Graglia, Désiré, 75
Grand-Carteret, John, 368n, 373n
Grandcoing, Philippe, 390n
Grandville, J. J. [Jean Ignace Isidore Gérard, llamado], 118, 121-123, 136, 301, 369-371n, 409n
Grayson, Edward, 413n
Gréard, Octave, 343, 415n
Grmek, Mirko D., 356-358n
Groningue, J. de, 195
Gros, Frédéric, 388n
Grossiord, André, 272
Grou, Jean-Nicolas, S. J., 60
Grousset, Paschal, 328, 414n
Guérin (fotógrafo), 165
Guérin, Jules, 271, 272, 400n, 401n
Gueslin, André, 397n, 398n
Guignard, Laurence, 401n
Guilhaumou, Jacques, 391n
Guillaume, Pierre, 359n
Guillerme, Jacques, 407n
Guinard, Louis, 401n
Gury, Jean-Pierre, 74
Gwynn, Lewis, 388n

Hadjinicolau, Nicos, 367n
Hahn, Hazel, 194, 197
Hahn, P., 381n
Hales, Stephen, 31

Haley, Bruce, 413n
Haller, Albrecht von, 34
Hamon, Philippe, 153, 162, 163, 199, 377n, 379n
Hanoum, Leïla, 394n
Harris, Ruth, 64, 84-86, 360n, 364n
Harsin, Jill, 382n
Haüy, Valentin, 265
Helmholtz, Hermann von, 30
Henri, Pierre, 397n
Henry, Michel, 355n
Héran, Emmanuelle, 391n
Hickman, Henry Hill, 256
Hilaire, Yves-Marie, 359n, 360n, 383n
Hillairet, Jean-Baptiste, 312, 412n, 417n
Hintermeyer, Pascal, 390n
Hipócrates, 24, 27, 35, 38, 52
Hirschfeld, Magnus, 142, 188, 189, 190
Hodler, Ferdinand, 112
Hoffmann, Friedrich, 35, 169
Hogarth, William, 118, 368n
Hohenberg, Paul M., 413n
Hollander, Anne, 365n
Holmes, Frederic L., 357n
Holmes, Oliver Wendell, 320
Holt, Richard, 295, 412-415n
Homo, Hippolyte (doctor), 176, 382n
Hoppen, K. Theodore, 413n
Horman, William, 315
Houbre, Gabrielle, 171, 380n
Houssaye, Henry, 388n
Howel, Michael, 402n
Hughes, Thomas, 322
Hugo, Victor, 113, 117, 123, 273, 274, 367n, 370n, 402n, 406n
Humerose, Alan, 167, 380n
Hunt, Lynn, 378n, 391n, 395n
Hunt, William Holman, 107
Hunter, William, 32
Hutchinson, John, 198
Huysmans, Joris-Karl, 199

Ibrahim, Annie, 399n
Imbert, Fleury, 356n
Imbert Gourbeyre, Antoine, 252
Ingres, Jean Auguste Dominique, 95-100, 102, 104, 108, 109, 137, 138, 182, 302, 409n
Isabey, Jean-Baptiste, 120, 369n
Itard, Jean-Marc-Gaspard, 264, 265

Jack el Destripador, 235
Jackson, John, 317, 318
Jacques, Jean-Pierre, 381n
Jahn, Friedrich Ludwig, 341
James, Henry, 118, 367n
Janet, Pierre, 179, 201
Jelk, Serge, 396n
Jenron, 117
Jeudy, Henri-Pierre, 166, 380n
Jalil-Bey, 104
Joaquín, san, 61
Jobert de Lamballe [Antoine Joseph, llamado] (doctor), 256
Jodelet, Denise, 383n
Johannot, Tony, 118
Johnson, Jack, 336
Johnson, Paul, 298, 408n
Jorty, Sébastien Louis Gabriel, 411n
Joubert, Laurent-Nicolas de, 92, 116, 168, 380n
Joutard, Philippe, 359n
Jouy, Étienne, 372n
Juan de la Cruz, san, 77

Julia, Dominique, 399n
Julia de Fontenelle, Jean-Sébastien-Eugène (doctor), 224
Jullien, Marc Antoine, 410n

Kaan, Heinrich, 188
Kalifa, Dominique, 392n
Kant, Immanuel, 265
Kardec, Allan [Denisard Léon Hippolyte Rivail, llamado], 86
Karr, Alphonse, 409n
Karsenti, Bruno, 396n
Keel, Othmar, 356n
Kelly, George Armstrong, 391n
Kempf, Roger, 172, 381n
Kimball, Nell, 291, 406n
Kingsley, Charles, 322
Kinnaird, lord, 332
Klee, Paul, 87
Kleist, Heinrich von, 230
Knibiehler, Yvonne, 376n
Koch, Robert, 40, 51
Kock, Paul de, 288, 405n
Korpes, Jean-Louis, 403n
Krafft-Ebing, Richard von, 142, 180, 181, 188, 189, 191, 249

La Berge, Ann, 356n
La Soudière, Martin de, 396n
Labarraque, Antoine-Germain, 226, 229
Laborde, J. V. (doctor), 224, 225
Laborde, Léon de, 93, 365n
Labouré, Catherine, 63, 79
Labrunie, E. (doctor), 362n
Lacambre, Geneviève, 368n
Lacassagne, Alexandre, 406n
Lacassagne, Francis, 235
Lacenaire, Pierre-François, 222, 228, 389n, 391n, 403n
Lacordaire, Henri, 58, 76
Laennec, Théophile, 30, 31, 38
Lafarge, Marie, 196
Lagrange, Fernand, 352, 418n
Lagrange, Hugues, 408n
Laisné, Napoléon, 417n
Lalouette, Jacqueline, 364n
Lamaison, Pierre, 233, 362n, 383n
Lamarre, Annie, 162, 379n
Lamour, Éric, 389n
Lane, Harlan, 397n
Langlois, Claude, 58, 81, 360n, 362n, 391n
Lannes, Jean (mariscal), 229
Lantéri-Laura, Georges, 385n
Lapalus, Sylvie, 236, 389n, 392n
Laplace, Pierre-Simon, 42
Lapray, Xavier, 389n
Laqueur, Thomas, 142, 145, 217, 376n, 377n, 389n, 395n
Larousse, Pierre, 151, 381n
Lateau, Louise, 252
Laty, Dominique, 410n
Laurand, H. (doctor), 399n
Laurentin, René, 86, 360n
Lautman, Françoise, 364n
Lavater, Johann Kaspar, 96, 121
Lavilatte, Marie-Jeanne, 247, 254, 357n, 394n, 396n
Lavoisier, Antoine Laurent, 306, 351, 418n
Le Bras, Gabriel, 359n
Le Breton, David, 185, 248, 384n, 394n
Le Goff, Jacques, 359n
Le Goff, T. J. A., 362n

Le Men, Ségolène, 185, 237, 370n, 372n, 374n, 375n, 385n
Lebecq, Pierre-Alban, 414n
Lebrun, François, 359n
Lécuyer, Bernard-Pierre, 393n
Lees, Lynn Hollen, 413n
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 264, 397n
Lejeune, Philippe, 379n, 385n
Lemaître, Frédérick, 131-133, 135, 373n, 374n
Lémery, Nicolas, 269
León XIII, papa [Vincenzo Pecci], 85
Léonard, Jacques, 147, 253, 355n, 396n, 404n
Leonardo da Vinci, 89, 368n
Leproux, Paul, 364n
Lequin, Yves, 394n
Lessing, Gotthold Ephraim, 90
Lever, Maurice, 402n
Lévy, Michel, 372n, 404n
Liberato, Isabel, 382n
Ling, Per Henrik, 342
Liotard, Philippe, 182, 383n
Littré, Alexis, 268
Locke, John, 264, 397n
Lombroso, Cesare, 235, 276
Londe, Charles, 411n, 412n
Loti, Pierre, 186
Louis, Pierre, 31
Loux, Françoise, 200, 386n
Louyer-Villermay, Jean-Baptiste de, 170, 193
Lowerson, John, 414n
Lucas, Colin, 208, 387n
Lucas, Prosper, 199
Luis Felipe, 118, 124, 133, 135
Lynch, David, 402n
Lyon-Caen, Judith, 196, 386n
Lyonnet, Henry, 368n, 373n

M'sili, Marine, 389n
Mac Laren, Angus, 386n
MacAloon, John, 414n
Macé, G., 181
Maeder, Adam, 310, 411n
Magendie, François, 33, 37, 42, 44, 256, 286, 358n, 405n
Magnan, Valentin, 142, 188, 191
Maine de Biran [Marie-François-Pierre Gontier de Biran, llamado], 15, 48, 249
Maistre, Joseph de, 216
Malcolmson, Robert W., 412n
Malebranche, Nicolas de, 249
Malgaigne, Joseph-François (doctor), 256
Mallarmé, Stéphane, 111
Malthus, Thomas-Robert, 149
Mandressi, Rafael, 12, 355n
Manet, Édouard, 89, 108, 109, 115, 165, 166
Mangan, James Anthony, 413-415n
Mantegazza, Paul, 189
Marat, Jean-Paul, 228
Marbot, Bernard, 380n
Marc, Charles-Chrétien-Henri (doctor), 232
Marconi, Gaudenzio, 106, 115
Marcus, Steven, 379n
Maréchaux, Xavier, 364n
María (Virgen), 58, 59, 61-66, 207
Marie-Zoé (hermana), 80, 81
Martin, Ernest, 11
Martin, Jean-Clément, 387n
Martin-Fugier, Anne, 364n

Martinet-Hautecoeur, 369n
Marx, Karl, 323
Mason, Tony, 414n
Masset, Claude, 387n
Massillon, 80
Matlock, Jann, 194, 197, 385n, 386n
Matzneff, Gabriel, 409n
Maugue, Anne-Lise, 190, 385n
Maulitz, Russel C., 356n
Maupassant, Guy de, 162, 180, 199, 264, 273, 379n, 397n
Mauss, Marcel, 263, 396n
Mayer, Alfred, 405n
Mayeur, Jean-Marie, 388n
Mazzuchelli, L., 418n
McCauley, Elizabeth Anne, 372n
McCrone, Kathleen E., 415n
Meininger, Anne-Marie, 125, 371 n, 372n
Meissonier, Jean-Louis Ernest, 107
Méliès, Georges, 273
Memling, Hans, 89
Mendel, Johann, 54, 275
Mendès, Catulle, 153
Mendoza, Daniel, 317
Menon, Elisabeth K., 123, 369-371n
Menzel, Adolph von, 107
Méray, Anthony, 196
Mercurialis, Hieronimus [Girolamo Mercuriale], 417n
Merillon, Daniel, 418n
Mérimée, Prosper, 153
Mérode, Cléo de, 87
Merrick, John, 273, 402n
Merriman, John, 364n
Méry, Joseph, 132
Mesnil, Octave du, 291, 406n
Métais-Thoreau, Odile, 362n
Meunier, René, 412n
Meurand, Victorine, 110
Meyer, Arielle, 380n
Michaud, Stéphane, 362n
Michel de Bourges [Louis-Chrysostome Michel, llamado], 168, 169
Michel, Jacques, 357n
Michel, Régis, 365n
Michelet, Jules, 146, 147, 377n
Miguel Ángel [Michelangelo Buonarroti, llamado], 89
Milanesi, Claudio, 390n
Millais, John Everett, 107
Milliat, Alice, 340
Millot, Jacques-André, 404n
Milner, Max, 385n
Mirabeau, 371n
Mirman, Léon, 278
Mogensen, Nels Wayne, 298, 408n
Molière [Jean-Baptiste Poquelin, llamado], 130, 131, 133, 138
Moll, Albert, 181, 189
Monestier, Martin, 401n
Moneys, Alain de, 209
Monnier, Henry-Bonaventure, 119, 124-131, 133, 137, 138, 303, 371n, 372n, 410n
Montaigne, Michel de, 247, 269, 399n
Montessori, Maria, 266
Montfort, Antoine, 366n
Moreau, Gustave, 111, 112.
Moreau, Jean-Michel, llamado el Joven, 303, 409n
Moreau, Thérèse, 174, 377n
Moreau de Tours, Jacques-Joseph, 188
Morel, Bénédict-Augustin, 188, 191, 199, 274-276, 403n

Moreno Mengibar, Andrés, 377n, 380n, 382n, 385n
Moriceau, Caroline, 237, 242, 243, 393n, 394n
Morin, Joseph, 404n, 411n
Morny, Charles-Auguste-Louis-Joseph, duque de, 191
Morton, William T. Green (doctor), 256
Mosso, Angelo, 240
Mucha, Alphonse-Marie, 180
Muracciole, Marie-Madeleine, 298, 408n
Murard, Lion, 406n
Murphy, Gwenaël, 80, 364n
Musset, Alfred de, 121, 171, 191, 369n
Myers, Arthur Wallace, 415n
Mynn, Alfred, 316
Mytton, John, 315

Nadar, 366n
Nadaud, Martin, 242, 291, 299, 300, 394n, 408n
Nanteuil, Célestin, 118, 374n
Napoléon I, 212, 371n
Napoléon III, 42, 181
Necker, Suzanne, 227, 391n
Neyt, Auguste, 115
Nietzsche, Friedrich, 199, 217
Niewerth, Toni, 415n
Noiray, Jacques, 394n
Nonnis, Serenella, 406n
Normand, Louis Marie, 405n
Numa (litógrafo), 369n

Ollier, L. (doctor), 255
Orfila, Mathieu Joseph Bonaventure, 233, 273
Orsini, Felice, 212
Osbaldeston, George (llamado «Squire»), 315
Osiakovski, Stanislas, 373n
Outram, Dorinda, 391n
Ozouf, Mona, 391n.

Pablo, san, 71, 72
Paganini, Niccolò, 369n
Papet, Édouard, 373n
Papin-Dupont, Léon, 70, 362n
Parant, Louis, 417n
Paré, Ambroise, 269, 399n
Parent-Duchâtelet, Alexandre, 162, 176, 200, 213, 239, 390n
Parisis, Pierre-Louis (obispo), 200
Park, Roberta J., 415n
Pasteur, Louis, 43, 51, 53
Patissier, Philibert, 239
Pavet de Courteille, Charles, 404n
Paz, Eugène, 343, 415n
Peitzman, Steven J., 356n
Pélicier, Yves, 397n
Pépiot de Villeneuve, Jérôme, 207
Perdiguier, Agricol, 297, 299, 300, 407n, 408n
Pereire, 266
Perier, Casimir, 229
Pernoud, Emmanuel, 378n, 380n
Péron, François, 305, 410n
Pérot, Francis, 408n
Perrot, Michelle, 242, 381n, 394n, 403n
Pestalozzi, Johann Heinrich, 266, 307, 308, 410n
Peter, Jean-Pierre, 78, 250, 252, 256, 357n, 395n, 396n
Petit, J., 399n
Petit, Jacques-Guy, 219, 389n

Petit, Marc-Antoine, 35, 223, 357n
Pfister, Gertrude, 415n
Philipon, Charles, 120, 121, 134, 135, 137, 369-371n, 373-375n
Picard, François, 86
Pichois, Claude, 368n
Pichot, André, 403n
Picon, Antoine, 358n
Pierrard, Pierre, 244, 245, 394n
Pierre, Éric, 357n
Pigenet, Michel, 394n
Pignatelli (campesino modelo de Rodin), 115
Pinel, Philippe, 50, 265, 270, 358n
Pinell, Patrice, 356n, 357n
Pinon, Pierre, 405n
Piorry, Pierre-Adolphe, 170
Piranese, Giovanni Battista, 91
Pisseux, Michel, 300
Plongeron, Bernard, 362n
Poe, Edgar Allan, 302, 409n
Poincaré, Émile-Léon, 240, 242
Poiseuille, Jean-Louis, 31
Poitry, Guy, 161, 378n
Pollack, Michael, 172, 381n
Ponteil, Félix, 388n
Pope, Elijah (doctor), 256
Pope, Steven W., 414n
Porret, Michel, 215, 378n, 388n, 389n
Portalis, Jean, 61, 62
Porter, Roy, 12, 376n
Postel-Vinay, Nicolas, 356n
Potain, Pierre-Charles, 31
Potts, Alex, 365n
Pouchet, Félix-Archimède, 146
Pourésy, Émile, 162
Poussin, Nicolas, 95, 98
Powell, Foster, 318
Pravaz, Charles Gabriel, 309, 411n
Preiss, Nathalie, 375n
Prendergast, Christopher, 194, 384n, 385n
Presneau, Jean-René, 397n
Prévost, Marcel, 175
Prévost, Marie Laure, 370n
Proust, Adrien, 417n
Proust, Antonin, 365n
Pussin, Jean-Baptiste, 50
Puvis de Chavannes, Pierre, 112
Py, Christiane, 386n

«Quatre-taillons», 208
Queensbury, marqués de, 336
Quesnel, F.C. (doctor), 362n
Quetelet, 398n
Queval, Isabelle, 418n

Rabaud, Étienne, 400n
Rachel, 113
Raciborski, M. A. (doctor), 174, 382n
Radford, Peter, 412n, 413n
Rae, Simon, 412n
Ramazzini, Bernardino, 239
Ramel, Jean-Pierre (general), 208
Rancé, Armand Jean Le Bouthillier de, 75
Rauch, André, 396n, 414n, 415n
Raulot, Jean-Yves, 359n
Rayer, Pierre-François, 42
Rebérioux, Madeleine, 394n
Recamier, Anthelme, 30
Reclus, Élisée, 185
Redon, Odilon, 111
Regnard, E., 397n

Régnier, Edme, 304
Reichel, Frantz, 418n
Remlinger, 292
Rémond, René, 359n
Renan, Ernest, 277
Reni, Guido, 89
Renneville, Marc, 358n, 407n
Resnick, Daniel, 387n
Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme, 180
Rey, Aristide, 345
Rey, Laurence, 361n
Rey, Roselyne, 247, 358n, 394n
Richard, Eugène, 407n
Richard, Philippe, 200, 386n
Richardot, Anne, 379n
Richardson, Ruth, 390n
Richepin, Jean, 401n
Richer, Paul, 401n
Richet, Charles, 50, 51, 54
Ricoeur, Paul, 247
Rieder, Philip, 355n
Riess, Steven A., 413n, 415n
Rilke, Rainer Maria, 114, 366n
Rimann, Jean-Philippe, 379n, 381n
Riolan (doctor), 189, 191
Rival, Bertrand, 195
Robillard, Hippolyte, 369n, 370n
Rodin, Auguste, 114-116
Roentgen, Wilhelm-Conrad, 32
Roger, Jacques, 269, 399n
Roland de la Platière, Jean-Marie, 207
Romon, Christian, 398n
Ronsin, Francis, 200, 383n, 386n
Rony, Duprest-Rony (doctor), 362n
Rops, Félicien, 199
Rossetti, Dante Gabriel, 164
Rostan, Louis Léon, 404n
Rouillé, André, 238, 366n, 380n, 393n
Rousseau, Jean-Jacques, 145, 161, 266
Roussel, Pierre (doctor), 143, 376n
Rowlandson, 118
Royer, Clémence, 277, 403n
Roynette, Odile, 253, 396n
Rozet, Georges, 350
Rozier, L. (doctor), 156, 378n
Rubens, Peter Paul, 89, 103
Rupke, Nicolaas, 357n
Ruscio, Alain, 384n
Ruskin, John, 323

Sacher-Masoch, Leopold, 180, 249
Sade, Donatien-Alphonse-François de, 80, 161, 162, 361n, 378n
Saëz-Guérif, Nicole, 386n, 390n
Said, Edward, 384n
Saint-Clair, Georges de, 328, 418n
Saint-Hilaire, Barthélemy, 417n
Saint-Victor, Paul de, 124, 371n
Salgues, Jacques-Alexandre, 252
Salignac, Mélanie de, 265
Sand, George [Aurore Dupin, llamada], 76, 168, 169, 284, 363n, 368n, 405n
Sansboeuf, Joseph, 416n
Sanson, Charles (verdugo), 220
Sanson, Rosemonde, 360n
Sartre, Jean-Paul, 16
Sassard, Ambroise, 253
Saunderson, Nicolas, 265
Savart, Claude, 57, 78, 360n, 363n, 395n
Scharf, Aaron, 366n
Scheid, John, 387n
Schiller, Friedrich von, 228
Schoemaker, Robert, 376n

Schönlein, Johann-Lucas, 44
Schwartz (profesor), 195
Schwartz, Vanessa, 165, 194, 236, 379n, 385n, 392n
Scott, Joan W., 242, 393n
Scott, lady Margaret, 338
Ségal, Alain, 356n
Segalen, Martine, 383n
Seguin, Édouard, 265-267
Serman, William, 388n
Sewell, William H., 238, 393n
Shakespeare, William, 133
Shelley, Mary, 224
Shipley, Stan, 414n
Shorter, Edward, 142, 376n, 380n
Simon, Jules, 343, 415n, 417n
Simon de Metz, 282, 311, 404n, 411n
Simonetti, Pascal, 391n
Smith, David, 414n
Smith, Gilbert Oswald, 325
Smith, James, 32
Soemmering, Thomas, 223
Soëtard, Michel, 410n
Sohn, Anne-Marie, 174, 176, 177, 189, 193, 234, 381n, 383n, 392n.
Solé, Jacques, 382n
Solomon-Godeau, Abigail, 95, 365n
Soubirous, Bernadette, 58, 62-64, 79
Soulet, Jean-François, 383n
Soulié, Frédéric, 196
Souvestre, Émile, 297, 407n, 408n
Spencer, Herbert, 320
Spitzner, Pierre (doctor), 195, 273, 402n
Spivak, Marcel, 411n, 412n
Staël, Germaine de, 153
Staffe, Baronne, 406n
Stahl, Georg Ernst, 47, 169
Stanfield, Margaret, 338
Stanton, Domna, 376n
Stendhal [Henri Beyle, llamado], 171
Stengerts, Jean, 378n
Stiker, Henri-Jacques, 397n, 399n, 403n, 404n
Stockmann, C. (doctor), 256
Stone, Laurence, 377n
Sue, Eugène, 287, 299, 398n, 405n, 408n
Sue, Jean-Joseph, 223
Sullivan, John, 336
Swain, Gladys, 358n, 398n
Sydenham, Thomas, 27, 36, 249

Taine, Hippolyte, 323, 329, 388n, 413n
Tallet, Frank, 361n
Talma, François-Joseph, 229
Tamagne, Florence, 172, 190, 381n, 385n
Taraud, Christelle, 182, 383n, 384n
Tarczylo, Théodore, 377n
Tardieu, Ambroise, 172, 173, 187, 381n, 385n, 406n, 416n
Tartakowsky, Danielle, 360n
Ten-Doesschate Chu, Petra, 371n
Teresa de Jesús [Teresa de Cepeda y Ahumada, llamada], santa, 62, 77
Teresa del Niño Jesús [Thérèse Martin, llamada], santa, 58, 59, 78, 79
Termeau, Jacques, 176, 382n
Terret, Thierry, 301, 409n, 414n, 415n
Thibault, Jacques, 414n, 416n
Thiers, Adolphe, 126, 133, 134, 373n
Thoinot, Louis-Henri (doctor), 173, 187, 189, 381n
Thomas, Keith, 413n, 414n

Thompson, Edward P., 239
Thouvenin (doctor), 239
Thring, Edward, 322
Thuillier, Guy, 397n
Tillier, Annick, 234, 236, 383n, 392n
Tintoretto [Jacopo Robusti, llamado], 89
Tissié, Philippe, 328, 329, 349, 415n, 416n, 418n
Tissot, Samuel Auguste, 154, 155, 161
Tiziano, 109
Tomás (discípulo), santo, 60
Tombs, Robert, 213, 214, 388n
Ton, Patrick, 400n, 403n
Töpffer, Rodolphe, 127, 129, 136
Toulouse, Édouard, 179
Tourette, Gaston Gilles de (doctor), 252
Toussaint, Hélène, 367n
Traeger, Jörg, 367n
Traviès, C. J., 101, 119, 120-124, 137, 369n, 371n
Trélat, Ulysse, 410n
Trempé, Rolande, 241, 393n
«Trestaillon», 208
Treves (doctor), 273, 402n
Troppmann, J. B., 225
Trousseau, Armand (doctor), 170
Trousson, Raymond, 378n
Tussaud, Marie Grosholtz [Madame Tussaud], 273
Tyndall, John, 406n

Vacher, Joseph, 235
Valin, Claudy, 206, 207, 387n
Vamplew, Wray, 413n
Van Neck, Anne, 378n
Vardon, Harry, 335
Vázquez, Lydia, 378n
Vázquez García, Francisco, 377n, 380n, 382n, 385n
Vecchio, Silvana, 363n
Velázquez, Diego, 89
Velpeau, Alfred (doctor), 33, 225, 253
Venette, Nicolas, 158
Verdes-Leroux, Jeannine, 403n
Verdier, Jean, 266
Verne, Jules, 185
Vernois, Maxime, 350, 418n
Verónica, santa, 59
Verrier, J. (doctor), 362n
Verspieren, Patrick, 256
Vial, Monique, 397n, 399n, 403n
Viallaneix, Paul, 376n
Vianney, Jean-Marie, párroco de Ars, 58, 67, 68, 70, 74, 76, 79-81, 142, 159, 251, 361n
Vidart, Cécile, 386n
Vidocq, 133
Vigarello, Georges, 231, 232, 234, 235, 238, 266, 295, 340, 391n, 398n, 415n
Vigier, Philippe, 388n
Vigny, Alfred de, 303, 409n
Villedieu, Louise, 196
Villermé, Louis-René, 52, 239
Vincent, Mary, 376n
Vincent-Buffault, Anne, 380n
Vinci, Leonardo da, *véase* Leonardo da Vinci
Viola, Paolo, 206, 388n
Virchow, Rudolf, 32, 45, 224
Virey, J. J. (doctor), 143, 148, 249, 376n
Voltaire [François Marie Arouet, llamado], 94
Vovelle, Michel, 225, 389n, 390n
Vulpian, Alfred, 224

Wagner, Anne, 366n
Wagniart, Jean-François, 394n
Wagret, Paul, 360n
Walker, Helen, 414n
Walkowitz, Judith, 235, 379n, 382n, 392n
Wallis Myers, Arthur, 415n
Wanrooij, Bruno P.F., 379n, 380n, 382n
Warren, John C., 256
Warynski, Stanislas, 400n
Watteville, Adolphe du Grab, barón de, 398n
Webb Ellis, William, 322
Weber, Eugen, 407n, 408n, 414n, 415n
Wechsler, Judith, 369n, 373n
Weiner, Dora B., 358n
Weisberg, Gabriel, 371n
Weisz, George, 356n
Wendell Holmes, Oliver, 320
Werdet, Edward, 404n
Wesley, John, 142
Westphal, Carl, 187
Weygand, Zina, 397n
Wilde, Oscar, 189
Wilke, Dorette, 338
Willer, Jean-Claude, 395n
Williams, Gareth, 414n
Winckelmann, Johann Joachim, 90, 91, 93, 95, 96, 365n
Winslow, Charles-Édouard, 269
Wittig, Monica, 172
Wolff, Étienne, 400n
Wolff, L., 374n
Wunderlich, Carl-August, 31

Yvonneau, Charles-Alfred, 253
Yvorel, Jean-Jacques, 357n

Zerner, Henri, 17, 370n
Zeuxis, 90
Zola, Émile, 86, 109, 153, 158, 163, 170, 174, 179-182, 201, 244, 383n, 394n
Zylberman, Patrick, 406n

Créditos fotográficos

Cuadernillo 1: La mirada de los médicos.

AKG: 11, 13; / Erich Lessing: 5, 12. – **©AP-HP:** 14. – **Bridgeman-Giraudon/**Archivos Charmet: 7. – **Jean Vigne:** 2. – **Photo12.com** /ARJ: 4. – **RMN/**G. Blot /H. Lewandowski: 9; /Bulloz:3;/Reversement Orsay: 1. – **Roger-Viollet:** 8; /Harlingue: 6; / N.D.: 10.

Cuadernillo 2: El dominio de la religión.

Bridgeman-Giraudon: 1, 15, 17; / Archivos Charmet: 5, 16; / Christie's Image: 14; /Peter Willi: 11. – **Kharbine-Tapabor:** 2, 6, 7, 10. – **Museo sagrado de Arte de Gard/**Photo Davy: 12, 13. – **RMN/**H. Lewandowski: 3; / R.G. Ojeda: 9. – **Roger-Viollet:** 8; /N.D.: 4, 18.

Cuadernillo 3: La mirada de los artistas.

©ADAGP, París 2005: 13. – **AKG**: 9, 12. – **Bridgeman-Giraudon:** 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 15; / Lauros: 1, 7; /Peter Willi: 3. – **Museo estatal de Cultura, Copenhague** / Diapositiva Dowic: 16.

Las imágenes sociales del cuerpo.
Biblioteca Nacional de Francia: 2, 6, 9, 10. – **Bridgeman-Giraudon:** 5. – **Museo de Bellas Artes, Nancy:** 4. – **PMVP/** Diapositiva Habouzit: 3. – **RMN** /H. Lewandowski: 1, 8. – **Roger-Viollet:** 7.

CUADERNILLO 4: EL ENCUENTRO DE LOS CUERPOS.

AKG: 22, 27. – **Biblioteca Nacional de Francia:** 15, 20, 23, 24, 25, 33. – **Bridgeman-Giraudon:** 16, 17, 18, 26, 28; / Archivos Charmet: 1, 8, 19; /Michael Graham-Stewart: 30. – **Col. Monas Hierogliphica, Milán:** 29. – **Col. part.:** 13, 14. – **Corbis /Bettmann:** 32. – **Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica/**Photo Cussac: 12. – **Roger-Viollet/**Gaston Paris: 34. – **Sammlung Uwe Scheid:** 21. – **Museo Paul Getty:** 31. – **Librería Wellcome, Londres:** 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11.

CUADERNILLO 5: DOLORES, SUFRIMIENTOS Y MISERIAS DEL CUERPO.

AKG: 15. – **Biblioteca Nacional de Francia:** 8, 10. – **Bridgeman- Giraudon:** 11, 14; /Archivos Charmet: 2; / Lauros: 5, 6, 12; /Ken Welsh: 1. – **Kharbine-Tapabor:** 13. – **PMVP/** Diapositiva Joffre: 4, 7; / Diapositiva Pierrain: 9. – **RMN**: 3.

CUADERNILLO 6: NUEVA PERCEPCIÓN DEL CUERPO INVÁLIDO.

Bridgeman-Giraudon: 4, 6, 7; / Archivos Charmet: 3, 5. – **Kharbine-Tapabor** / Col. Grob: 2; / Col. Jonas: 8. – **RMN/**Bulloz: 1.

HIGIENE CORPORAL Y CUIDADO DE LA APARIENCIA FÍSICA.
AKG: 3, 4. – **Bridgeman-Giraudon:** 7; /Archivos Charmet: 9, 10. – **Explorer/**L. Bertrand: 5. – **Librería Mary Evans Picture:** 2. – **Roger-Viollet:** 6, 8; /N.D.: 1.

CUADERNILLO 7: EL CUERPO CULTIVADO: GIMNASTAS Y DEPORTISTAS EN EL SIGLO XIX

AKG: 4. – **Biblioteca Nacional de Francia:** 1, 2, 8, 16, 19. – **Bridgeman-Giraudon:** 10, 11, 14; /Phillips, International Fine Art Auctioneers : 12; / Centro de Yale de Arte británico: 9. – **G. Dagli Orti:** 22. – **Kharbine-Tapabor/**Col. Domard: 23. – **L'Illustration:** 15. – **Leemage/**Bianchetti: 13; / Costa: 20; / Selva 3, 6. – **Librería Mary Evans Picture:** 7, 17. – **RMN** / G. Blot: 5; / B. Hatala: 21. – **Roger-Viollet:** 18.

Ilustraciones seleccionadas y recogidas por Khadiga Aglan y Caterina d'Agostino.

HISTORIA DEL CUERPO

El cuerpo se ha convertido en objeto de la Historia porque es tributario de condiciones materiales y culturales que han cambiado radicalmente a lo largo de los siglos. De la lentitud a la velocidad, del retrato pintado a la fotografía, de los cuidados individuales a la prevención colectiva, de la cocina a la gastronomía, de la sexualidad vista desde la moral a la sexualidad vista desde la psicología; el lugar que ocupa el cuerpo en el mundo occidental ha ido evolucionando con los tiempos.

En la Ilustración los sabios lo manipulan y lo diseccionan. Miden la masa, la densidad, el volumen, la temperatura. Analizan sus movimientos. Pero los cuerpos de los expertos en anatomía, el de los fisiólogos y el de los gimnastas, son radicalmente diferentes de los cuerpos que sufren y que disfrutan. Los historiadores suelen olvidar la tensión existente entre el objeto científico y el cuerpo que prueba el placer y el dolor.

Esta gran obra en tres volúmenes profusamente ilustrados en color busca el restablecimiento del equilibrio entre la visión del cuerpo que tienen los científicos y la de los historiadores desde el Renacimiento hasta nuestros días. Los métodos y epistemologías son diversos, igual que las disciplinas que lo estudian. Sólo así se puede ofrecer una historia que se sitúa en la frontera entre el sujeto y lo social.

ISBN: 84-306-0590-8
9 788430 605903

taurus