



#

Juan Tenorio y
Giacomo Casanova:
momentos del
paradigma fáu-
nico

Ventricul^o der^o.....Ventricul^o izq^o

Ercole Lissardi

Corazón.

Vena pulmonar

Vena cava sup!

Vena pulm^o

Aurícula der^a.....Aurícula izq^a

Aorta

Ventriculo der^o.....Ventriculo izq^o



Corte del corazón.

El extraordinario esfuerzo de revisión de la propia historia cultural que se produjo en Europa a lo largo de los siglos XIX y XX condujo –entre otras muchas cosas– al intento de fijación de lo que podríamos llamar el *paradigma amoroso*, es decir: una tradición, una sucesión de figuras que a lo largo de la historia de Occidente encarnan en toda su pureza la idea del amor exclusivista y trascendentalista, funcionando así como un ejemplo, como un espejo en el que debieran de aspirar a reflejarse las almas nobles.

El amor y Occidente de Denis de Rougemont, de 1938, *La naturaleza del amor* de Irving Singer, de 1966, y *El amor puro de Platón a Lacan* de Jacques Le Brun, de 2002, testimonian el esfuerzo por establecer ese paradigma, señalando todos ellos, por supuesto, a *El banquete* de Platón como la instancia fundadora del paradigma.

De Rougemont y Singer se interesan más por los mitos y las leyendas y las obras literarias de difusión masiva (de *Tristán e Isolda* y los trovadores del amor cortés a *Romeo y Julieta* pasando por Dante, Bocaccio y Petrarca y saltando después al revival del paradigma durante el Romanticismo, etc) mientras que Le Brun analiza las formas más radicales del amor, concentrándose en el misticismo cristiano de San Agustín a Fénelon y terminando con las clases que Lacan le dedica a las tragedias de Paul Claudel en el Seminario *La Transferencia* y a la noción de Goce –particularmente entre los místicos cristianos– en el Seminario *Encore*.

No voy a abundar acerca del paradigma amoroso, todos conocemos más o menos su substancia y sus figuras, y sobre todo sabemos la fuerza con que a lo largo de la historia de Occidente sus valores han modelado a las personas en su búsqueda de objetos de amor ya sean inmanentes o trascendentes.

Lo que me interesa es señalar la existencia de otro paradigma cuyo itinerario hasta donde yo sé *aún no ha sido trazado*, y que es, por consiguiente, en tanto tradición con una lógica y una coherencia propias, culturalmente invisible. Ese otro paradigma, al que propongo denominar *paradigma fáunico*, ha sido rechazado y reprimido –tanto como el paradigma amoroso ha sido fomentado– por las instituciones sociales –por la Iglesia en particular, pero no menos por el Estado y sus leyes. No por eso ha dejado de configurar el paradigma fáunico (también desde los griegos en adelante) una alternativa –clandestina durante largos períodos pero *eficiente*– a la hora de *seleccionar el sujeto sus opciones* –para decirlo en términos de marketing.

Permítanme provisoriamente definir al paradigma fáunico de manera puramente negativa, en



diametral oposición respecto del paradigma amoroso, dejando para más adelante la determinación en términos positivos de sus contenidos. Por ahora diremos entonces sencillamente que el paradigma fáunico no predica ninguna trascendencia y ninguna exclusividad.

Antes de comenzar a señalar los momentos de ese paradigma, una observación metodológica: solamente consideraremos figuras que encarnen al paradigma fáunico para toda una época, para toda una sociedad o para toda una civilización.

* * *

Las primeras figuras míticas en que encarna el paradigma fáunico –los sátiros griegos y sus equivalentes latinos, los faunos– son originarias del universo de los ritos de fertilidad, y están claramente destinadas a representar la potencia sexual en tanto avidez insaciable e indiscriminada. Nada más lejano de la atmósfera impoluta de la academia platónica. A lo largo de la Antigüedad esas figuras evolucionan alejándose del universo ritual y acercándose al del puro placer, individual y privado, que es el propio del paradigma fáunico.

Para comprender la naturaleza de estas figuras míticas es necesario alejarse de la versión esquemática y pudibunda que de ellas dan los manuales y las enciclopedias al uso, que los presentan *exclusivamente* como figuras votivas vinculadas a los cultos y a los ritos de Dioniso y de Baco.

Lejos de ser así, la vida cotidiana de los griegos estaba saturada por la presencia de esos verdaderos demonios de la concupiscencia que eran los sátiros. Su figura híbrida

–humanos con orejas puntiagudas, cuernos en la frente, pata de cabra y apéndice caudal equino–

estaba estampada sobre todo tipo de objetos de uso cotidiano, y muy especialmente en los propios del gineceo: desde una fuente de jardín a un frutero de cerámica, un candelabro, una moneda, el reverso de un espejo o un cofre donde se guardan objetos íntimos o valiosos (Alcibíades en *El banquete* hace referencia a un cofre con forma de sátiro). Y esas representaciones podían mostrarlos en cualquier actividad, desde la vendimia a la guerra y desde los juegos infantiles a las tareas domésticas y a la abierta fruición sexual, copulando o simplemente masturbándose.

De la misma forma estaban presentes continuamente en el habla cotidiana: cada vez que se hablaba de sexo –y entonces el tema era tan recurrente como ahora– no faltaba algún motivo para mentar a los sátiros. Lamentablemente en la Grecia Clásica pocos poetas o eruditos se molestaban en recoger la bagatela del habla cotidiana. Apenas los escritores de comedias lo hacían. En las *Tesmoforias* de Aristófanes hay un pasaje que muestra a las claras de qué se trataba al mentar a los sátiros. El delicado Agatón (el mismo de *El banquete* de Platón) explica a un pariente de Eurípides que “un poeta, según las piezas que va a escribir, así debe comportarse. Si uno escribe tragedias de tema femenino, su cuerpo debe participar de las maneras femeninas”; el pariente, ni corto ni perezoso le pregunta “¿entonces cabalgás (se sobreentiende que sobre un sexo masculino) cuando escribís una *Fedra*?”, a lo que el poeta responde “lo que no poseemos la imitación nos ayuda a conseguirlo”; entonces el pariente dice “entonces cuando escribas una de sátiros llámame que te ayudo con la verga dura por detrás”.

En el imaginario griego los sátiros son una fuerza de la naturaleza siempre dispuesta a la



cópula. Son bisexuales, como sus inventores, pero a lo bestia, o sea, ignorando los protocolos y regulaciones del Deseo que respetaba el ciudadano griego. Representan la disponibilidad perpetua, la avidez perpetua, el Deseo perpetuo, la erección perpetua. Se los invoca en ese sentido: para decir del que incurre en excesos sexuales que es un sátiro, o de una libidinosa que lo que necesita es un sátiro, o para motivarse encomendándose a esa representación de la potencia sexual sin límite. Hércules es la fuerza, Apolo la belleza, el sátiro es la potencia: a cada cual se lo invoca en la vida cotidiana en el momento adecuado.

Estos homúnculos animalescos lo que señalan es la dimensión animal de lo humano, la oscura raíz animal del deseo. La civilización griega no desprecia, como lo hará luego la cristiandad, esa dimensión animal de lo humano. El platonismo es ciertamente sólo uno de los costados de la civilización griega.

Los sátiros son miríadas. Se representan normalmente desnudos e itifálicos. Son sensuales, borrachines, juguetones –y además, según Eurípides, embusteros y cobardes. Son anónimos, ya que lo que justifica tener un nombre es ser el titular de un discurso y los sátiros no tienen discurso porque la avidez sensual es la parte animal del hombre, y los animales no hablan. De muy pocos sátiros conservan la tradición o la literatura una anécdota y, por consiguiente, un nombre. Cuando asumen alguna forma de protagonismo –como parte del cortejo de Dioniso o en las comedias satíricas– su actuación es coral, colectiva, en rebaño.

A lo largo de la Antigüedad el sátiro y luego el fauno latino fueron evolucionando en su representación hacia un naturalismo cuya intención es

excitar directamente el deseo en el que lo contempla. Obras maestras en esta tendencia al realismo son el *Sátiro en reposo* de Praxíteles y, ya desvergonzadamente, el justamente famoso *Fauno Barberini*.

* * *

Rancio anticlerical como soy –a la manera que sabían serlo mis mayores, los montevideanos del medio siglo– confieso que me costó, de tan evidente que es, comprender cuál fue la encarnación dominante del paradigma fáunico durante la Edad Media y el Renacimiento. Mi perspectiva era sencilla: la Edad Media y el Renacimiento –me decía– es el momento (¡mil añitos!) en que la Iglesia alcanza el máximo de su control sobre la vida cultural de Occidente, el pecado de la carne es el enemigo número uno de la salvación (sea esta lo que sea), por consiguiente el paradigma fáunico entra en eclipse total, el que florece durante este período es precisamente el otro paradigma, el platónico, el paradigma amoroso, sancionado por la cristiandad como el preferible.

Y sin embargo el candidato estaba a la vista. La figura que en ese extenso período encarna al paradigma fáunico es precisamente ese personaje que la Iglesia inventa para que como gran Seductor y gran Tentador nos incite a caer en el peor de los pecados, el pecado de la Carne; me refiero, por supuesto, a Satanás, que recibe al ser investido, a manera de distintivo nada menos que los detalles que caracterizaban al fauno: orejas puntiagudas, cuernos, patas de cabra y rabo. El susurro rasposo y caliente de Satanás ¿acaso sólo promovía la autorrepresión?, ¿no promovía también allá en lo profundo del alma el deseo de



ceder golosa y culposamente a las tentaciones? Pregúntenle nomás a San Antonio. Cuenta la leyenda que San Antonio resistía, pero sin duda que no toda la feligresía tenía su temple, ni sus ganas de resistir.

Creo que para alguien más versado que yo en teología y en cultura medieval sería relativamente sencillo desarrollar el punto. Yo aquí me limito a hacer notar que con la incorporación de esta nueva figura el paradigma fáunico sigue sin discurso, aunque por razones diferentes a lo que sucedía con los sátiros y los faunos en la Antigüedad. La Iglesia, policía de todos los discursos durante estos largos períodos, no se dedicaba precisamente a divulgar ni a permitir la divulgación de los argumentos de su Demonio.

* * *

Con el Renacimiento y el retorno de la cultura pagana –retorno filtrado, tamizado por la ideología cristiana– los duendes grecolatinos de la sexualidad retornan, pero ya no para consumo popular sino para consumo exclusivo de paladares delicados, elitistas y culteranos. Profundizando el costado juguetón e inocente del modelo clásico, los faunos de la Modernidad –de Rubens a Mallarmé y Debussy– son faunos completamente estetizados, edulcorados, inofensivos, domesticados, son faunos ya no de selva agreste sino de jardines de ensueño, son faunos de peluche, pasteurizados, representaciones dirigidas a las élites sensibles y cultas, primero de la aristocracia y luego de la burguesía, meros bibelots para vitrinas frente a las que las damas se sonrojan y los caballeros se aclaran nerviosos la garganta antes de espetar alguna trivialidad. Ya no expresan la

voracidad sexual en toda su potencia, como en la antigüedad, sino la vaga e inconsistente nostalgia de un mundo natural, de una arcadia, de una edad de oro que existió alguna vez, antes de que se desencadenara la opresión progresiva del proceso civilizatorio.

* * *

De manera que, en el umbral de la Modernidad, el paradigma fáunico tuvo que encontrar una nueva encarnación. La encontró en la España Barroca. Esa figura es Don Juan.

Si bien el mito de Don Juan nace en España a principios del siglo XVII se convierte de inmediato en un mito europeo, con una velocidad de difusión que sólo puede alcanzar algo que ha sido larga e impacientemente esperado. Goldoni decía que para los cómicos de su época, tan seguro era el éxito de la representación de cada nueva versión de Don Juan, que creían que el personaje tenía un pacto con el diablo. Ninguna figura mítica de la Modernidad consiguió una difusión tan amplia y tan profundamente arraigada, ni siquiera Don Quijote, o Fausto, o Robinson Crusoe. Entre los siglos XVII y XX centenares y centenares de obras de teatro, óperas, operetas, cuentos, novelas, telenovelas, películas, ensayos, etc etc etc, retoman y reelaboran y reinterpretan al personaje y a su peripecia. De hecho es difícil encontrar en toda la historia de la cultura universal un protagonista y un asunto que hayan dado ocasión a una tradición más difundida y rica que la que lleva por titular a Don Juan.

Se supone que Don Juan encarna el abominable vicio de la voracidad sexual, vicio que debe ser castigado. No en vano es un fraile –un tal



Gabriel Téllez, emboscado tras el seudónimo “Tirso de Molina”—el que primero transforma la leyenda en representación escénica. Pero aún entre católicos y en plena Contrarreforma es difícil de hacer tragar que la tal avidez sexual merezca un gran castigo (la aficción a las faldas de por sí no le hubiera granjeado a Don Juan más que guiñadas cómplices). De manera que el tal Téllez hace de Don Juan, presuntamente como consecuencia de su gula sexual, un estafador y un asesino, con lo cual se alcanza, de contrabando, ahora sí, el umbral razonable de castigabilidad.

Aparentemente. Porque el éxito, el interés inextinguible, la fascinación del público por el Burlador de Sevilla no se debían, por cierto a la reprobación que despertaría la maldad de Don Juan sino a que encarnaba gloriosa y furiosamente el espectáculo del apetito sexual en cuanto fuerza incesante e incontenible. Es más, la *maldad* misma de Don Juan se convierte en un nuevo atributo fascinante, y, subliminalmente, en un elemento clave de su éxito: en efecto, esa fuerza de la naturaleza es tan incontenible que, de ser necesario, para lograr su objetivo ignora e infringe las leyes de Dios y las de los hombres. Extremo que constituye, precisamente, la fantasía íntima que apenas se atreven a confesarse los integrantes de una sociedad cada vez más sofocantemente regulada. No deja de haber una cierta justicia poética en que fueran precisamente los aparatichos de la represión sexual los que produjeran—involuntariamente—el símbolo popular de la imbatibilidad del deseo. El camino de la represión está sembrado de este tipo de paradojas.

* * *

Entre las innumerables versiones de Don Juan (de Molière a Byron y a Musset y a Pushkin, y de Tolstoi a Rostand y a Zorrilla y a Apollinaire y a Bernard Shaw) sin duda que la más notable es la de Mozart y Da Ponte. Kierkegaard en su estudio de lo que llama *El erotismo musical* sugiere que la razón de esta superioridad radica en que Don Juan representa la “genialidad erótico-sensual”, la cual sólo puede ser expresada en toda su potencia por medio de la música. En *Don Giovanni*, pues, se encuentran un tema y un medio de expresión que estaban mutuamente predestinados con el artista que podía llevar a cabo esa fusión.

De hecho, escuchando la ópera de Mozart uno se queda con la impresión de que Mozart quiso, a través de la música, darle la palabra a aquel a quien le estaba vedada. Porque efectivamente, tal como los sátiros, y como los faunos, y como el hermano Satanás, Don Juan carece de discurso. El *Don Juan* original, el de Tirso, funciona veladamente como un tribunal en el que se juzga al burlador y en el que el acusado nunca tiene la palabra. Así funcionan, por supuesto, los tribunales de la intolerancia. Es cierto que en la tradición de cientos de donjuanes que seguirán al de Mozart no faltarán todo tipo de discursos en pro y en contra más o menos explícitos, pero los discursos en contra serán siempre la gran mayoría, y los discursos a favor serán, cuando mucho, discursos defensivos, nunca de clara y franca autolegitimación.

* * *

El *Don Giovanni* funciona como una especie de parteaguas en la historia del mito de Don Juan.



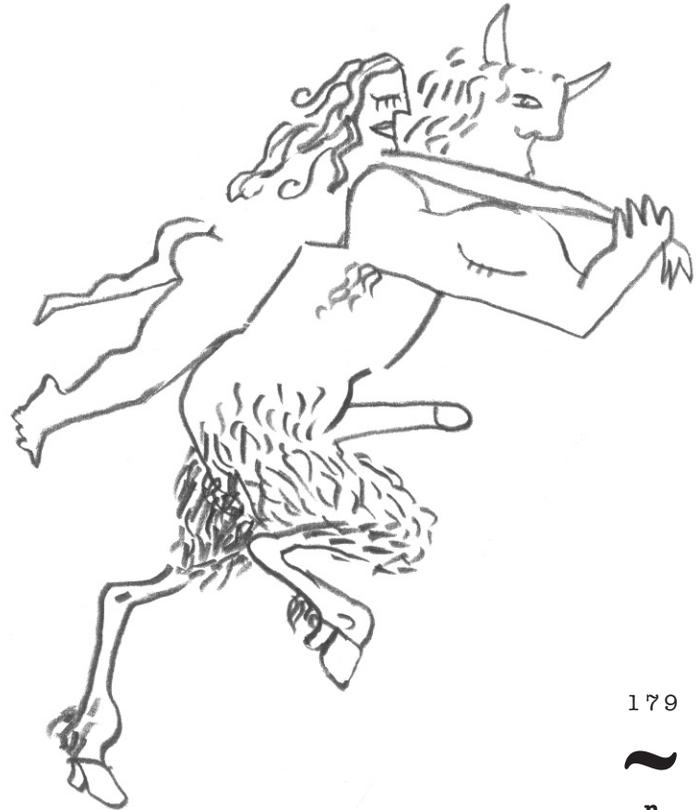
Antes, florecían las versiones, después abundan las interpretaciones, que normalmente toman como referente a la ópera de Mozart.

El puntapié inicial en el empeño de reflexión psicoanalítica que acosará largamente a Don Juan lo había dado E.T.A. Hoffmann (en 1813, apenas un cuarto de siglo después del estreno de la ópera de Mozart) en su híbrido de cuento y ensayo *Don Juan. Aventura fabulosa ocurrida a un viajero entusiasta* (entusiasta de la música de Mozart, se entiende).

Su interpretación, sin fundamento objetivo alguno, mero receptáculo de la fértil fantasía de Hoffmann, propone que, corriendo de una mujer a otra, Don Juan persigue la realización del Ideal, y no lográndola, se rebela, convirtiéndose entonces la seducción de las virtuosas en una forma de vengarse del Creador y de su mundo. La interpretación de Hoffmann tiene el mérito de seguir consiguiendo adeptos (espíritus románticos) casi doscientos años después de formulada.

Stendhal, un cultivador y estudioso del paradigma del amor-pasión, en el capítulo 59, titulado *Werther y Don Juan*, de su libro *Del amor* llega a conclusiones bastante similares a las de Hoffmann al interpretar a Don Juan: según él a la saciedad siguen el tedio y la decepción, hasta que no queda otro goce que sentir el poder y hacer abiertamente el mal por el mal. A pesar de semejante afirmación, Stendhal termina concediendo que no es posible demostrar en el papel la superioridad de uno de los paradigmas, el amoroso o el fáunico, el wertheriano o el donjuanesco, y que la opción es algo que cada uno resuelve en la intimidad. El mero hecho de plantear la oposición del paradigma amoroso y el fáunico como una cuestión meramente existencial y no metafísica (Bien y Mal, Virtud y Pecado) pone a Stendhal, también en la lucidez de refle-

xión, largamente por encima de sus contemporáneos. En el terreno puro y duro de los argumentos me quedo con el pasaje en el que demuestra que lo que el paradigma amoroso tiene de superior al fáunico es que el placer que obtiene Werther es de



calidad superior al que obtiene Don Juan. Puede que tenga razón, pero el placer de Werther, como bien sabemos, es un placer envenenado. Como queda claro leyendo a Stendhal, el placer wertheriano es de cuño netamente masoquista: “los goces del amor –dice– están en razón directa con el temor que se experimenta”.

Freud, que era un verdadero conocedor de las óperas de Mozart, no incurrió en la tentación de psicoanalizar a Don Juan. Se limitó a rozar el tema del donjuanismo. Me parece particularmente interesante la observación que hace en el escrito, de 1921, *Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad*, donde evalúa un cierto donjuanismo propio de las costumbres sociales de su tiempo. Freud dice que se trata de un “juego” cuya finalidad sería “purgar y neutralizar la innegable inclinación a la infidelidad”. De ahí a postular –utilizando nuestra terminología– que el paradigma amoroso es otro (quizá el principal) de esos mecanismos destinados a neutralizar la voracidad sexual, y que el único paradigma que en realidad da cuenta de la erótica humana es el fáunico, hay un solo paso que Freud prefirió no dar.

Los acólitos del Maestro siguieron sendas más creativas (en el sentido de más fantasiosas). Marañón, por ejemplo, se dedicó a divulgar la habladuría santurróna y envidiosa (sin fundamento alguno, por supuesto) según la cual el tal Don Juan es en realidad macho de “virilidad débil, o equívoca”, agregando que su sexualidad es “vacilante”, y que el “hombre verdadero, o varón perfecto” no es donjuán. De ahí a decir que Don Juan es en realidad homosexual (interpretación frecuente aún hoy) hay sólo un paso que Marañón –concedámoslo, a su pedido– no dio, pero que muchos de sus lectores sí dieron en su nombre (aportándole así al predicador sexual y todólogo la poca sobrevida que le va quedando).

No menos fantasiosa –y muy en línea con la ideología represiva del original de Tirso de Molina– es la interpretación que hace Otto Rank. El personaje de Don Juan representaría al yo

consciente, rebelde y transgresor, lanzado en busca de su placer; el cobarde y miedoso Leporello encarnaría al sentimiento de culpabilidad de Don Juan consecuencia de no haber seguido los designios del orden, de la cultura, del padre; finalmente el Comendador (padre que vuelve desde la tumba) representaría el deseo de Don Juan de ser castigado por sus transgresiones (deseo que, por lo demás, se realiza ampliamente). Siguiendo esta veta la conclusión sería que el atractivo y el éxito de la saga donjuanesca se debería a la generalizada identificación con los sentimientos de culpa y los deseos de castigo vinculados a la figura paterna. Muy interesante.

Lacan, por su parte, reflexionó largamente sobre el mito de Don Juan –a partir del referente mozartiano, que le parece el culminante. Se encuentran trazas de esa reflexión en seminarios de los años cincuentas, sesentas y setentas. Como Kierkegaard deja de lado aspectos psicosociológicos de Don Juan y asume su dimensión mítica, concentrándose en explicar por qué Don Juan es un mito femenino. Para Lacan La Mujer, con mayúsculas (o sea ese constructo cultural al que llamamos en abstracto La Mujer) no existe. Que La Mujer exista, dice, es un sueño de mujer. Es algo que cada mujer elabora, construye. En el mito de Don Juan se sintetiza, se dramatiza la construcción de esa identidad. Don Juan, dice, es un fantasma femenino que colma un anhelo femenino. Y lo colma porque es precisamente ese hombre para el que La Mujer, esa abstracción, sí existe. Para Don Juan no existen las mujeres concretas en su singularidad sino que existe la femineidad, el *odor di femina*. Una puede, por consiguiente, dice Lacan, estar absolutamente segura de su deseo, de ser el objeto en el centro de su deseo, y



de que a causa de ninguna otra puede perderlo –puesto que las desea a todas. Y una puede construir esa Mujer en sí misma a partir de mimetizarse con ese objeto de deseo –la Mujer, con mayúsculas– de Don Juan. En otras palabras: se desea a Don Juan porque se desea su objeto de deseo. Lo esencial del mito femenino de Don Juan es que, sin distinciones, las posee una por una y a todas (como dice Don Giovanni *purché porti la gonnella*, o sea, basta con que lleve faldas). Puede hacer una lista y contarlas: y al hacerlo las incluye en el círculo de la identidad.

Es claro que el mito de Don Juan sintetiza, dramatiza el proceso de acceso a la imago Mujer. Haciéndolo permite comprender las formas concretas en que ese proceso de apropiación del deseo del otro se da en la realidad. Por ejemplo: si no hay a mano nada que se parezca a un Don Juan se lo puede construir imaginariamente, o se lo puede buscar en las miradas de quienes no se parecen en nada a un Don Juan (de ahí la etapa “lolita” de las niñas).

La necesidad femenina del mito de Don Juan, que Lacan deduce, se suma a la necesidad masculina del mito (por demás obvia puesto que se trata del reverso de la femenina: el mito de Don Juan permite al hombre acceder al deseo de lo femenino en sí, más allá de las mujeres concretas, deseo que es fuente de potencia). Y ambas explican la diseminación incontrolable del mito apenas concretado.

* * *

En el mismo momento en que la encarnación donjuanesca del paradigma fáunico alcanzaba su suprema expresión con el estreno del *Don*

Giovanni, la nueva encarnación comenzaba a gestarse cuando Giacomo Casanova decide escribir sus memorias. Y conste que cuando digo “en el mismo momento” estoy siendo muy preciso. Pero esa es otra historia, apasionante y novelesca, que no cabe en los límites temporales de esta lectura. El mito de Casanova nace durante su vida como leyenda –o como fuente inagotable de chismes–, pero es sólo en 1822, veinticuatro años después de su muerte, al publicarse por primera vez sus *Memorias*, que comienza a tomar las dimensiones que hoy le conocemos. A lo largo del siglo XIX fue famoso como libro de circulación clandestina. Ya para 1870 Severino, el protagonista de *La Venus de las pieles*, colocaba a las *Memorias* del veneciano en el Olimpo bibliográfico, codeándose con sus Homeros y sus Shakespeares.

El mito se desarrolla vigorosamente a partir de comienzos del siglo XX. Es por entonces que se populariza la expresión “un casanova”, sinónimo de la anterior “un donjuán”. Desde entonces las versiones e interpretaciones se suceden, pero toman un impulso especial a partir de 1960, fecha de la biografía de Rives Childs, que sigue siendo de referencia. Esa es también la fecha de la primera edición fiel de las *Memorias* –todas las anteriores, a lo largo de un siglo y medio, habían sido amputadas, pulidas o mejoradas. Las versiones cinematográficas y televisivas se suceden y en 1997 le llega al gran seductor el visto bueno feminista al publicarse *Casanova, el hombre que realmente amaba a las mujeres*, de Lydia Flem.

Ese visto bueno era previsible, porque esta nueva encarnación de la voracidad fáunica era a la vez la antítesis de Don Juan. En ninguna de las 132 conquistas que confiesa en las miles de páginas de sus *Memorias* Casanova recurre al engaño



ni a la violencia. Antes bien lo caracteriza la filigrana de sutilezas y generosidades que emplea para conseguir sus objetivos: no deja en sus beneficiadas más que buenos recuerdos, ninguna Elvira lo persigue escupiendo bilis, y hasta se permite quebrar alguna lanza por los derechos de las mujeres.

En tanto encarnación del paradigma fáunico el mito de Casanova introduce notables variaciones. En primer lugar: si los sátiros, los faunos y hasta el mismo Satanás estaban hechos de la materia con que están hechos los sueños, por el contrario en la Modernidad el mito necesita de la garantía de la realidad. Don Juan estaba basado en un personaje real (el conde de Villamediana o Juan de Austria según se siga a Marañón o a Américo Castro), que se desvanece hasta casi borrarse a medida que el mito cobra fuerza. Con el mito de Casanova sucede algo similar, aunque el mito nunca consigue despegarse del personaje real de cuya memoria (e imaginación) se ha nutrido.

En segundo lugar, una novedad decisiva: con la aparición de las *Memorias* de Casanova la faunidad toma la palabra. Esta es en mi opinión la novedad radical del libro de Casanova: por primera vez es expuesta, de pe a pa y en todo su regocijo y esplendor, la esencia de la faunidad desde la faunidad misma. Más aún que los hechos de su vida es el don de la escritura lo que convirtió a Casanova en la segunda encarnación del paradigma fáunico en la Modernidad y en la primera voz de la faunidad. Ya nadie habla por el fauno: a partir de Casanova el fauno habla por sí mismo y declara su propio evangelio. Sin la explosión de la escritura en su vejez Casanova, como tantos aventureros y seductores, hubiera sido olvidado. Don Juan fue el producto de las

políticas de represión sexual de la Iglesia. Fue escrito por otros, por el Poder. Casanova, por el contrario, se escribe, se inventa a sí mismo, es el producto de su íntima compulsión de revisar su vida, para presentarla como un evangelio de la felicidad en la Tierra. Atrincherado en su refugio del Castillo de Dux, como Proust en su habitación hermética, parte en busca de los años dorados de la Europa prerrevolucionaria como Proust partirá en busca de la Francia de la preguerra, la de la Belle Époque.

Después de Casanova, la ecuación mujeres–memoria–escritura seguirá siendo el eje en torno al que gire el universo de la faunidad.

* * *

Al comienzo de este artículo les proponía que dejáramos para más adelante el intento de alcanzar una definición del paradigma fáunico en términos positivos –ya no en tanto opuesto al paradigma amoroso.

Pues bien, éste sería el momento de tocar el tema, una vez que hemos dejado claro que es a partir de Casanova que el fauno habla por sí mismo y declara su propio evangelio.

Un intento de definición precisa de los contenidos del paradigma fáunico debe comenzar necesariamente allí donde su discurso aflora por primera vez y en toda su pureza, o sea interrogando a la obra monumental de Casanova. Para esa tarea no hay mejor herramienta que el libro casi secreto y genial que el húngaro Miklos Szentkuthy publicó a fines de los años treinta, en el que interpreta el pensamiento y la actitud vital de Casanova tal y como se evidencian en las *Memorias*.



Lamentablemente el espacio de esta exposición es insuficiente, de manera que la tarea quedará para mejor ocasión. Tampoco aquí voy a intentar justificar por qué Henry Miller es en mi opinión el candidato para encarnación del paradigma fáunico en el siglo XX. Miller, ese escritor tan poco apreciado por las academias y tan leído por las generaciones que gestarían el retorno de Dioniso con la Revolución Sexual de los sesentas.

Tampoco voy a intentar evaluar esa Revolución Sexual de los sesentas en términos de la dialéctica entre paradigma amoroso y paradigma fáunico. Ni mucho menos voy a intentar mostrar cómo las mecánicas perversas del consumismo en que vivimos, con sus falsos conservadurismos y sus falsas permisividades, pretenden hacernos creer que hemos superado las contradicciones de esa dialéctica.

Permítanme simplemente finalizar con una diatriba, en tono militante y aguerrido:

Occidente ha remasticado el eros platónico a lo largo de dos mil años, produciendo esto que llamamos el paradigma amoroso, que se caracteriza por espiritualizar, idealizar las relaciones eróticas. En su forma perfecta el amor es el amor frustrado, hecho imposible por la muerte. *El amor puro* de Jacques Le Brun nos muestra que existe una subtradicción, llamémosla fundamentalista, que pretende que el amante verdadero es aquel que ni siquiera pretende ser, a su vez, amado. Semejante paradigma, en sus formas vulgares o en las refinadas, ha formateado la manera en que en Occidente se han encarado las relaciones amorosas, ocasionando los océanos de frustración y amargura que más o menos todos conocemos.

El discurso del paradigma amoroso ha sido históricamente un discurso del poder –y en primer lugar del poder religioso– porque sobre lo único que es capaz de sustentarse el poder, cualquier forma de poder, es sobre la frustración y el sufrimiento. A la vez, siendo el discurso del poder, ha reprimido cualquier otra concepción de la vinculación erótica.

¿Ha tenido éxito? Sí, el que podía tener. Porque como lo saben todos los totalitarismos, políticos o ideológicos, hay un punto más allá del cual no se puede torcer la naturaleza humana. Paralelamente al desarrollo del paradigma amoroso, adoptando formas clandestinas, paradójales o francamente subversivas ese otro paradigma al que hemos llamado fáunico siempre ha generado sus figuras y su propia tradición, del sátiro al fauno y al Satanás medieval, y de ahí a Don Juan y luego a Casanova. La historia de la sexualidad en Occidente es la historia de la dialéctica entre ambos paradigmas, el amoroso y el fáunico, el represor y el reprimido, el visible y el clandestino.

¿Cuál es el porvenir de esa dialéctica?

De hecho, y más allá de las distorsiones propias de esta epidemia efímera llamada consumismo, ya estamos viviendo en un mundo nuevo, aunque insistimos en vivirlo a través de los arquetipos relacionales de un mundo perimido. Es tiempo, nos parece, de reconocer esa *otra* tradición, de poner bajo la lupa sus silencios y sus gritos, de comenzar a escuchar lo que ha querido decirnos a lo largo de siglos, y de empezar a calcular a qué tipo de mundo nos quiere llevar.

* * *

