

LA CURVA DESCENDENTE. UNA SELECCIÓN DE CUERPOS MASCULINOS DEL PASADO

ARMANDO PILATO IRANZO*
Universidad de Valencia

Receta defectuosa o bien capítulo aparte

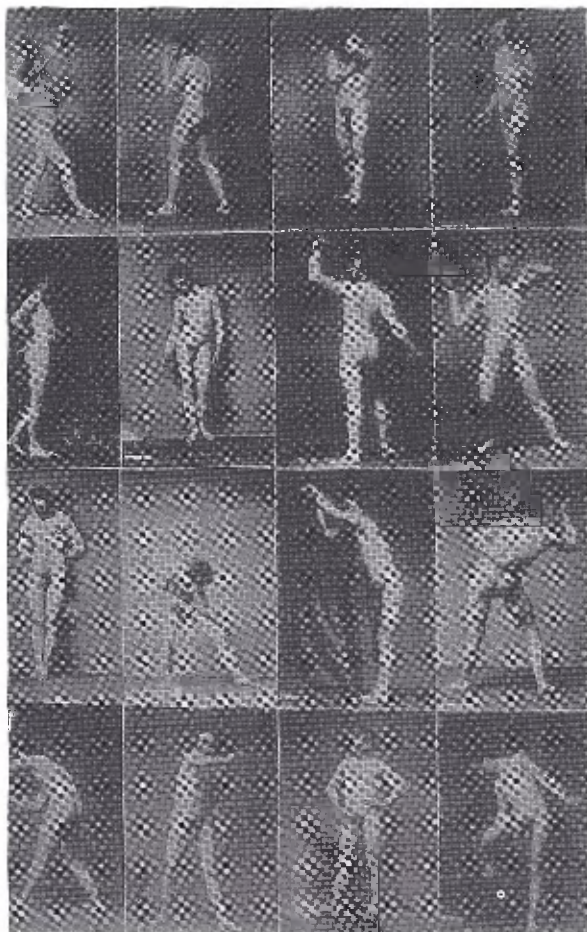
REMOVIENDO unos libros de la estantería, sostenido en ese desequilibrio que produce estar encaramado a una escalera plegable de aluminio mientras cada uno de los brazos intenta perseguir a un tiempo dos tomos tan distintos y distantes como apreciados y olvidados, recordé una imagen que se me había quedado grabada en la memoria. En ella mi escritor favorito, el único que antes de morir o matarse o de dejar de escribir para siempre, me remitió en los huecos de una postal el sencillo texto de "amistad y saludos" junto a su autógrafo, aparecía fotografiado en negro y amarillo sentado en uno de los peldaños de una espléndida escalinata de piedra siciliana. Ese icono personal tenía y sigue teniendo la facilidad de trasladarme desde un sol de mediodía mediterráneo al interior de un centro hospitalario, del lugar de los olvidos inciertos a los deseos con perfume de zotal, de los días celestes y de olor acre producido por la constante febrícula al oscuro momento victorioso en el que descubrí en el interior de mi cabeza fuegos fatuos de manganeso reventando como flores de almendro y bombas de artificio. De tal manera que dos cuerpos, uno real y acelerado, el mío colocado momentáneamente en el impreciso punto de visión de una mosca doméstica, y el otro representado en la guarda de un volumen se reencontraron mientras rebuscaba bibliografía literaria y artística referente a la envoltura física del individuo.

Mi idea inicial respecto al texto a presentar había consistido en esbozar una especie de recorrido articulado por la historia del cuerpo masculino desde principios de siglo hasta la actualidad, insistiendo en la utilización de dicha imagen, sobre todo en los últimos años, como objeto de deseo. Así en aquel boceto de flechas, nombres y fechas, el hombre desvestido se convertía en una especie de nulidad, un referente sin sentido ni significado, un bofetón al semiólogo, un eructo al

documentalista, una especie de resto del héroe patético vendido como un trozo de carne fresca, con denominación de origen y reluciente fecha de caducidad al dorso. El hombre como un producto más del desmesurado mercado o una vuelta de tuerca, o venganza inútil, de las insinuantes mujeres subidas a los calendarios de polígono industrial o pendientes del rincón más oscuro de taller de reparaciones, ajenas a las aburridas cifras negras y a las deseadas, pero a veces decepcionantes tintadas de rojo. La publicidad con sus ráfagas imperceptibles de provocación invitaba a una lectura casi lúbrica de esta situación, pero ese comportamiento dejó de interesarme al ojear, también con la hache, algunas revistas denominadas femeninas, y más aún al encontrar ciertos títulos, que consideradas como pioneras, caían en el ardid nihilista de la misma situación que páginas anteriores o postreras denunciaban con parcial y arrogante militancia feminista.

En ellas hombres jóvenes enyesados de maquillaje, lubricados con brillantes aceites que tornan lustrosa la piel recién afeitada y estúpidamente sonrientes tomaban al papel de objeto en el objetivo, filtrados por luces favorecedoras de una masculinidad basada en la sugerencia de un apéndice expectante y a punto de insuflar sus cavernas. Los massmedia han popularizado en un breve periodo, apenas algo más de una década, la figura de un extraño pistolero con sus armas a punto, poseedor de unos glúteos consumados, de verbalización o visión casi obligatoria en el cine, de clara influencia norteamericana, en la publicidad y en los desfiles de moda. Ante la mujer "cosmopolita", activa y segura de sí, se contraponen un individuo que quiere seguir siendo un muchacho: imberbe, infantiloides, potente pero no tan activo y que también sabe llorar sin problemas, zurcir los desgarrones de sus Calvin Klein y hacer la maleta de su chica, cuando esta se tiene que ir de convención, sin olvidar un detallista pensamiento tipo "ferrero rocher". Y paradójicamente al mismo tiempo

* Becario de Posgrado para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. El presente artículo fue realizado como trabajo de exposición en el Curso de Tercer Ciclo, 2000-2001, titulado "El cuerpo artificial en el cine y otras artes" impartido por la Profesora Dra. Pilar Pedraza Martínez, a quien quiero agradecer su animosa confianza y contagiosa ilusión.



1. Estudios fotográficos de anatomía masculina. A. Calvas, c. 1895.

la prensa diaria, el telediario (uno al fin y al cabo aunque sean varios) o los programas autodenominados de información muestran y asumen las connotaciones de ese ejemplar de hombre-oso en peligro de extinción, cazador e irracional, con sus mondadientes y sus amigotes perennes, con los calcetines desaparejados, que un día llega a casa y sin mediar palabra organiza un san quintín ibérico porque se le han cruzado los pocos cables que le quedaban o ha sufrido un colapso en las conexiones de sus radicales libres.

Ninguno de esos dos modelos me interesaba absolutamente, por lo que después de proyectar las dos situaciones límites al futuro y al pasado, decidí descargar la memoria hacia este último concepto visualizando un recorrido casi ficticio por los signos de la entidad del hombre que habían abocado a esa desconocida estación término. El siglo XX se cerraba, al menos numéricamente, y en esos cien años se había pasado de la utopía constructivista a una inquietante frontera denominada fragmentario, y el hombre como tal había pasado de ser un cimiento tendente al crecimiento sucesivo, cualquiera que fuera (positivista, ideológico, político o reaccionario) a convertirse en una pluralidad de acciones sometidas a la dictadura de la desintegración como sistema futurible. Al héroe romántico, pertrechado por sus preciosas pertenencias, muchas o pocas, explorador, científico, orador de tumultuosas arengas, intelectual

en el justo sitio y seguro de la idea progresista de un tiempo mejor, le había suplantado una especie de pelele interrogativo, incierto, especializado en su campo e ignorante del resto, un tipo que aunque surca el espacio sideral lo hace vestido con un ridículo equipo casi indigno, que lucha apretando conmutadores desde trincheras desconocidas, en definitiva un hombre que permanece a la expectativa, quieto, aguardando la ruina inminente y la quiebra fraudulenta mientras se va acostumbrando a esa pobreza mental paralizante.

¿Qué había sucedido para que la sociedad dejara de alzar monumentos concretos a los hombres íntegros por medio de las artes, al margen de su identidad, pertenencia o apariencia, y en cambio reflejase cada vez más un cuerpo anónimo, segmentado e indolente? La historia del siglo pasado parece más bien una megahistoria, recoge y registra como ninguna otra época todo lo peor y todo lo mejor, el sujeto activo declinaba y en su lugar la mujer comienza a retomar ese espacio; apoderándose de un modo directo de sus funciones y significados. Tal vez la cesura más destacada, aunque el proceso fue y sigue siendo gradual y malthusiano, se produjo en un punto indeterminado entre los años 1945 y 1949; las guerras realistas ganaron la batalla a las románticas, la compleja superficialidad de los Estados Unidos arrasó una Europa enferma de sinrazón y progeria, el hombre seguro de sí, o aún más incluso, hendiría el hacha en su propio cuerpo manchando totalmente los espacios no marcados por la duda existencial como ente físico concreto.

Así que cargado con el peso de algunos escritores y artistas, consciente de la imposibilidad del expresar en un guión o mapa conceptual las líneas ovilladas de mis pensamientos, intentaba estructurar un concepto inteligible de aquello que quería contar: una historia sesgada y limitada de la narración del cuerpo, desnudo o no, del hombre en determinadas imágenes artísticas y sobre todo literarias con las que por suerte me había tropezado en un periodo de tiempo más o menos inmediato. Un intento de reflexión de cómo se había pasado de la representación del cuerpo del hombre todavía limpio aunque si bien no intacto, histórico y avanzado al mismo tiempo, a otra en la que se podía apreciar una suciedad que había llevado a la sutil desintegración o denigración de los extremos, a la pérdida de un espíritu laico indiscutible del género como civilización.

La imagen masculina se astillaba en motivos incongruentes entre sí, como si aquella unidad apresada durante tanto tiempo explotara en una sucesión de imposibles, rasgando lo invisible, mostrando lo secreto, cuestionando la propia condición de ser hombre en un espacio mental acotado por el miedo a no poder soportar una misión autoimpuesta o recibida. El recorrido de las avanzadillas de esta secuencia que presento es seguramente formativa y personal, intuitiva y plagiada, descubierta e inventada, redundante pero prácticamente irrepetible como propia y, ante todo o más que nada, nocturna.

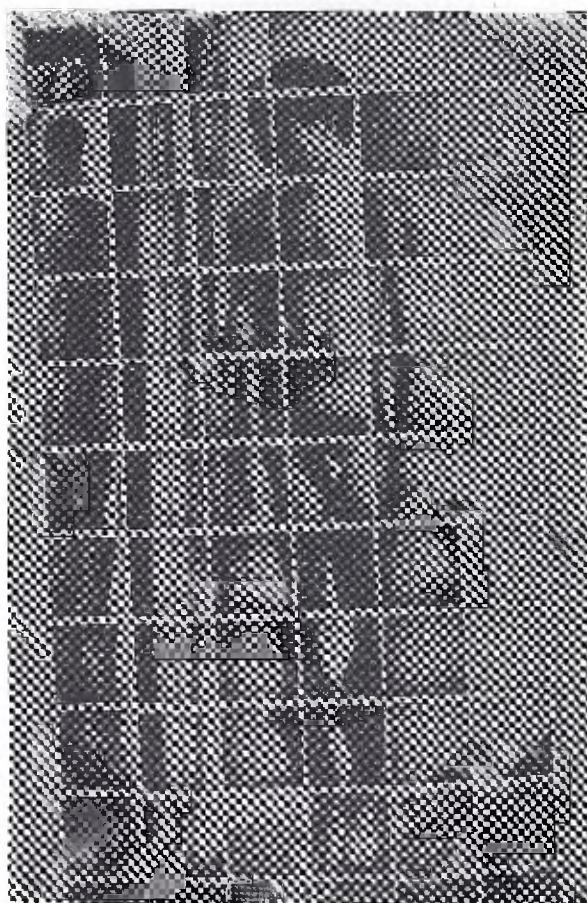
El otro es únicamente él mismo

La ilustración de la postal que me envió Gesualdo Bufalino en mayo de 1994 reproducía una litografía de Piero Guccione titulada *Da Caravaggio*, consistía en

una escena de una figura con un brazo dibujado y el desdibujado de una cabeza de la que arrancaba un torso invisible.¹ Un fragmento de martirio similar a la escena de degollación del Museo del Prado que aunque invertida e incompleta transpiraba un cierto sentimiento de cuidadosa y ligera mutilación de extremidades. Esa misma sensación de levedad me había invadido frente a una obra del Merisi en el Palazzo Reale de Milán cuando en compañía de F y A visité la exposición *L'Anima e il Volto* y sentí la impertinente necesidad de arrodillarme ante su enigmático Narciso.² Desde la Galleria Nazionale d'Arte Antica de una Roma que se maquillaba como un travesti para el jubileo católico había llegado este muchacho, desafío de la óptica y la física, que como escribiera Ovidio "pende inmóvil y delirando en la belleza que de él se crea".³ El personaje mitológico acusaba en su actitud imposible y en sus colores férricos un aire casi oriental, relacionándose misteriosamente con un relato añadido a una selección de historias de P'u Sung-Ling, un escritor chino del siglo XVII cuyo apodo literario era según el ciclope literario argentino el Último Inmortal o Fuente de los Sauces.

Dicho cuento titulado *El Espejo de viento-luna*, de autor desconocido o incierto, y cuyo título remite a una metáfora erótica, es para Jorge Luis Borges "acaso el único momento de la literatura en el que se trata con melancolía y no sin cierta dignidad el goce solitario".⁴ El espejo prestado por un mendigo taoísta al enamorado protagonista, que no héroe, de la corta historia reflejaba en su reverso una calavera y en su anverso, cuya visión había sido explícitamente prohibida por el prestador, a la señora Fénix el objeto de su desgaste y malestar. Tal vez Kia Yu desnudo tuviera la consistencia del amor y del amante de la Marguerite Duras adolescente: "La piel es de una sunuosa dulzura. El cuerpo. El cuerpo es delgado, sin fuerza, sin músculos, podría haber estado enfermo, estar convaleciente, es imberbe, sin otra virilidad que la del sexo, está muy débil, diríase estar a merced de un insulto dolido. Ella no mira a la cara. No lo mira, lo toca. Toca la dulzura del sexo, de la piel, acaricia el color dorado, la novedad desconocida. Él gime, llora. Está inmerso en un amor abominable".⁵ También pudiera ser que los recuerdos de la primera experiencia del amor hubieran transformado los restos de la memoria de la escritora en imágenes de juncos cimbreados por la brisa del ocaso, preludeando el próximo inicio de una tormenta descada.

A pesar de que la víctima de Némesis, diosa de la venganza, aparecía vestida con terno completo de tonos tornasol, la vecindad del compasivo David con la mollera del Goliat pendiente de su mano izquierda, de la colección de Galleria Borghese, y la ululante cabeza de la Medusa de los Uffizzi le hacían parecer a punto de desnudarse, clónico y perverso después de besarse a sí mismo, una especie de autorretrato ideal y desapasionado a la vez, expuesto entre retratos tan pasionales como exhibicionistas.⁶ Las metamorfosis que se suce-



2. Brian, Los Angeles, 21st March 1982, David Hockney, 1982.

den en la villa del parque que los acogía arrastraban a ambos protagonistas al vacío, como la piedra de la onda del joven David de Bernini la cual parece dirigirse inexorablemente a la frente de la recostada e indolente Paulina Bonaparte de Canova. Entre tanto alguien ya estaba pensando en descifrar el texto del caballero rojo del Moroni, castellano, austero y a la vez presumido, un tipo parecido al *Retrato de un hombre de 29 años* conservado en la Accademia Carrara de Bergamo, poseedor de una solidez casi mineral. En cambio, una vez cruzado el Pó, ante el plomizo y profundo mar ligur el San Sebastián de Puget, custodiado en la belleza imperfecta de la basílica de Santa Maria de Carignano de Génova de Alessi, representaba en su mármol veteado la dualidad del léxico barroco desafiando al Beato Alessandro Sauli del que seguramente se habría convertido en el objeto de sus reproches y plegarias.

Un Sebastián más parecido al del film de Derek Jarman de 1976, una suerte de mártir casi ateo en su sensualidad que, rozando la provocación del sublime, se agitaba prácticamente a la manera trágica del Calígula

¹ Gesualdo Bufalino (1920-1996), escritor siciliano. Piero Guccione (1935), pintor y grabador siciliano.

² *L'Anima e il Volto: ritratto e fisiognomia da Leonardo a Bacon*. Palazzo Reale, Milano, 1998-1999.

³ Ovidio, *Las Metamorfosis*.

⁴ P'u Sung Ling, *El invitado tigre*. Selección de Jorge Luis Borges. La Biblioteca de Babel. Ediciones Siruela, 1985.

⁵ Marguerite Duras, *El amante* (1984). Tusquets Editores, 1984.

⁶ Pilar Pedraza, *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera)*. Tusquets Editores, 1991.



3. *Academia del natural*. Joaquín Sorolla, 1887.

de Albert Camus. El protagonista de este drama teñido de ambigüedades que girando sobre sí mismo y acercándose al espejo pronuncia estas palabras: “¡Calígula! ¡Tú también, también tú eres culpable!. ¡Entonces, ¿no es verdad? Un poco más, un poco menos! ¿Pero quién se atrevería a condenarme en este mundo sin juez, donde nadie es inocente? (Con acento de angustia, apretándose contra el espejo) Ya lo ves, Helicón no ha venido. No tendré la luna. Pero qué amargo es tener razón y deber llevarla a la consumación. ¡Ruido de armas! Es la inocencia, que prepara su triunfo. ¡Por qué no estaré en su lugar! Tengo miedo. Qué asco, después de haber despreciado a los demás, sentir la misma cobardía en el alma. Pero no importa. Tampoco el miedo dura. Voy al encuentro donde ese gran vacío donde el corazón se sosiega”.⁷ En la siguiente página, la última del texto teatral, el emperador extranjero por existencialista se vuelve a dirigir al espejo, respira con fuerza, se observa, simula un salto hacia delante y frente al movimiento simétrico de su doble en el espejo le arroja una banqueta con todas sus fuerzas gritando: “¡A la historia, Calígula, a la historia!”. En ese momento el espacio del reflejo se rompe en añicos y por todas las puertas de la escena entran los soldados conjurados; Calígula se enfrenta a ellos con una risa enloquecida, un viejo patricio le apuñala por la espalda, otro de los protagonistas llamado Querelas le acuchilla el rostro. La risa del emperador se transforma en hipo mientras todos le hieren y con un hipido, un estertor único y básico, riendo y resollando grita: “Todavía estoy vivo”. Un emperador martirizado como un santo de las catacumbas que, nacido y recreado en pleno ambiente prebélico, fue inter-

pretado por primera vez por el actor Gérard Philipe en el año 1945 en el Teatro Hébertot de París bajo la dirección escénica de Paul Oetly. El nihilismo, el absurdo existencial, la enajenación metafísica, el sufrimiento humano y la lógica del poder se resumen en una carga dramática que se arrastrará durante décadas, indagando, entre náuseas y pestes, sobre la complejidad y la riqueza de la condición o del factor humano.

La desazón de la apostura

Esa mezcla de debilidad y fortaleza que el mismo protagonista adolescente del Caravaggio pudiera conservar unos años después de no haberse producido la tragedia, o si esta se pospusiese y se desarrollara en un clima de culto a la antigua y a la nueva Roma y a su duce Mussolini, cercenaba miembros en las trincheras y disolvía el plasma de los soldados tuberculosos que volverían de la guerra. El también siciliano Vitaliano Brancati presentaba así al más apuesto de los sicilianos en *El bello Antonio*: “De otra clase eran los éxitos de Antonio Magnano. En 1923, él tenía veintiséis años, y sus fotografías, expuestas en la Plaza de España, detenían incluso a la señora de mediana edad, cargada de paquetes que lleva de la misma mano con que le ha pegado a un niño deshecho en llanto. Una dulzura instantánea se desprendía de su rostro oliváceo, fuertemente sombreado por la barba, pero delicadísimo y suavemente impregnado de lágrimas bajo los ojos, y en la parte superior de las mejillas, sobre las cuales a veces las largas pestañas proyectaban su sombra”.⁸ Antonio, deseado por todas las mujeres, parece ser el prototipo de virilidad, pero la realidad es otra muy distinta y esta circunstancia se convierte en irónica parábola del fascismo y las actitudes que lo sustentaron, pero también de una imagen del hombre como tal que se perpetra en la difícil época de la segunda posguerra.

Una sensación de vacío parcial que se convierte en un estado total, como le confiesa angustiado a su tío pero no al padre: “No, tú no puedes comprender lo que es este sufrimiento. Es como si hubiera un muerto en medio de tu cintura, un cadáver colocado de manera que, cualquier movimiento que hagas, te ves obligado a rozar y a sentir su piel fría y rancia”. La crisis de los años treinta y la eclosión del erotismo. La negación de la sexualidad y una explícita referencia a la realidad política, la noticia convertida en información de dominio público, la anulación y la amarga tragedia podrían resumirse con la inconsistencia intraducible de las palabras del padre de la bellísima mujer del bello Antonio, una de las sentencias típicas que el rol del suegro reserva para el único hombre que nunca puede ser su amigo: “é accaduto che mia figlia, dopo tre anni di matrimonio, é tale e quale come é uscita dalla mia casa”.

Marcello Mastroiani interpretó el papel cinematográfico del bello Antonio en el film homónimo de Mauro Bolognini rodado en 1960 aunque conseguida o antes, y esa es la magia ilusionista del cine, el actor se vengaría del impotente señorito siciliano con la ayuda de Federico Fellini en *La dolce vita*. Así pues el papa-

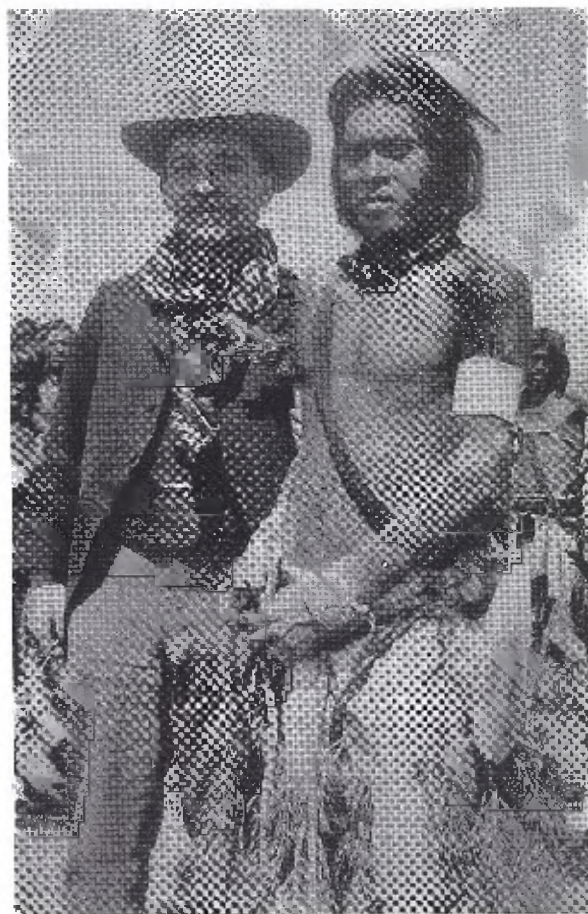
⁷ Albert Camus, *Calígula* (1938). Alianza Editorial, 1989.

⁸ Vitaliano Brancati, *El bello Antonio* (1949). Editorial Seix Barral, 1983.

razzo romano cargado con su cámara, ojo y apéndice, se convierte en cronista del despegue miserable de la ciudad eterna, símbolo de una Europa tocada pero universal, y posteriormente provocaría la envidia del género entero cuando se introduce con Anita Ekberg en la Fontana de Trevi, encendidos ambos de humedad, exceso y lujuria felliniana. Una nórdica dimensionada a la conquista del espacio natural del *latin lover*, que se convierte en la mujer objeto a la manera de una nueva Gilda en versión europea, pero que a diferencia de esta sus bofetadas son tanto más silenciosas como contundentes. Un polvo de conveniencia que podría representar el nacimiento de la unión europea y que sitúa al hombre en la orilla de una playa desconocida a la que llegarían las olas levantadas por el espléndido trasatlántico de Amarcord. Una pareja imposible y un modelo que pocos años después retomaría el cine celtibérico, con la notable diferencia de que ya habían sido levantados los adoquines del burgués París revolucionario y estudiantil.

Un telón barroco, como es la fuente fachada repleta de insignificantes monedas del mundo, aparece asimismo en la realidad defectuosa del hombre de la segunda mitad del siglo XX, el atrezzo de drapeados y arquitecturas efímeras sirve de escenario para contar historias de sexo salvaje, de enfermedades y firmas de redención ante el enemigo de su condición minada. Nada que ver por supuesto con la solidez, la comodidad y el decoro a los que aspiraba el hombre como tal antes de la Segunda Guerra Mundial, el argumento principal, la exigencia de la funcionalidad y la belleza moderna que procede de las dos cualidades anteriores, era una idea de fines del XVIII que había creado un discurso que se pierde en un momento determinado. Durante la primera mitad de siglo el hombre es un puente perfecto, una obra de ingeniería e higiene, que tiende a su realización personal perfecta no tanto individual como plural, así en un verso de Maiakoski se puede leer y soñar con la utopía de las siguientes palabras: "más fuerte y más limpio no cabe fundirse en la gran comunión de clase".

En España el héroe dual era el torero, en este sentido el ciclotómico Vicente Blasco Ibáñez describe en su obra *Sangre y arena* la extravagante postura del malogrado protagonista de su posteriormente versionada novela: "Gallardo, si como llevase en su cuerpo el acre hedor de miseria de los primeros años, se perfumaba con una abundancia escandalosa. Sus enemigos se burlaban del atlético mocetón, llegando en su apasionamiento a calumniar la integridad de su sexo. Los admiradores sonreían ante esta debilidad, pero muchas veces tenían que volver la cara, como mareados por el excesivo olor del diestro".⁹ Y más adelante precisa la siguiente ambivalencia que resultaría de unir a un Rodolfo Valentino con una principiante Sharon Stone transformada, es un decir, en la testaruda doña Sol: "Aquel organismo de combate exhalaba un olor de carne limpia y brava mezclado con fuertes perfumes de mujer". El torero se presenta a su público, en el circo máximo ibérico, como un antiguo gladiador preciosista, una especie de cuerpo monumental que fue plasmado magis-



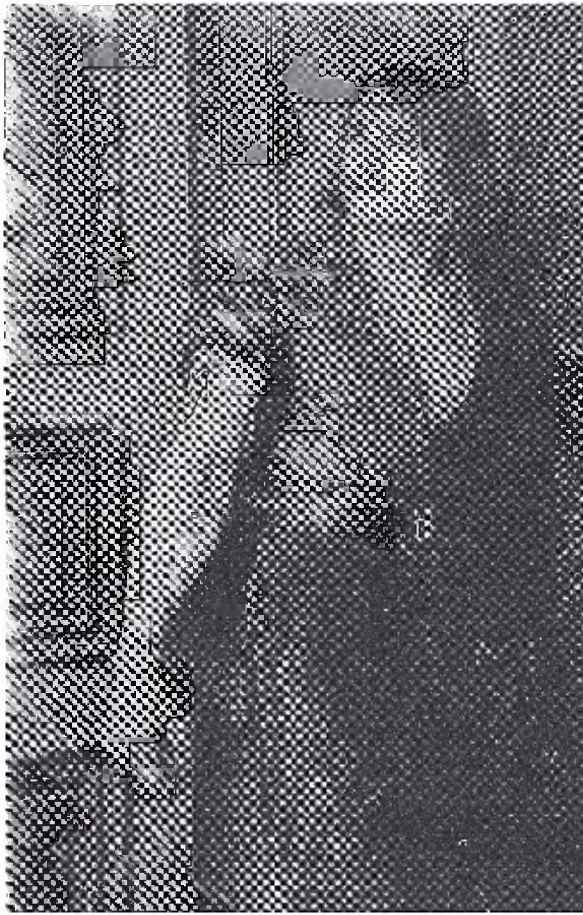
4. Aby Warburg y un indio Puelho, Fotografía, 1896.

tralmente por el pintor Ignacio Zuloaga y antes por Mariano Fortuny o después por el totémico Picasso.

Lauren van der Post en *Feliz Navidad Mr. Lawrence* hace escribir al británico soldado protagonista, que interpretó en el cine el camaleónico David Bowie, las siguientes palabras: "Lo cierto es que desde pequeño la mayoría de la gente encontraba mi aspecto físico perturbador y eran muchas las personas atraídas hacia mí por mi aspecto físico. Esta es una de las cosas que digo sin orgullo ni humildad, sin vanidad o autosatisfacción. Desde hace mucho tiempo he llegado al punto diamantino de mi tumultuoso interior donde sólo los hechos, nada más que los hechos atentamente observados y bien interpretados, pueden impulsarme. Sé que sólo el hecho puede salvarme y deseo apasionadamente ser capaz, con los hechos de mi ser, de forjarme un alma lo bastante fuerte para permitirme luchar contra el poder y la pompa de la irrealidad que marchan tanto contra mí como contra el espíritu de mi tiempo. Pero sobre este asunto de mi aspecto físico solo reconozco otra emoción en mí: la de un sutil y penetrante disgusto. Quizá esto parezca desagrado a la vida, la cual me ha conferido tantas muestras de distinción. Sin embargo, esa es la verdad".¹⁰ Pero ya sabemos en qué alto

⁹ Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena* (1908). Editora Espasa-Calpe, 1964.

¹⁰ Lauren van der Post, *Feliz Navidad Mr. Lawrence* (1963). Ediciones Destino, 1983.



5. Douglas Fairbanks, Fotograma de *La máscara de hierro*, 1929.

grado pueden ser complicados los anglosajones, más preocupados en su estrafalario sistema de pesas y medidas que en el sencillo discurrir de la existencia, feroces de las tradiciones más caducas y creadores de turbios mundos subterráneos, inventores de mitos para principiantes absolutos y pesadamente obsesionados por el colegio de la infancia.

Héroes al sol, villanos en penumbra

Evelyn Waugh en su novela *Un puñado de polvo* retrata cínicamente a la alta sociedad británica de los años veinte y treinta, cuya estudiada dosis de superficialidad y refinamiento no puede ocultar una pobreza en proceso de fermentación. El personaje de Tony Last, aristócrata que siguiendo la tradición literaria trata de rehacer su vida en países lejanos e ignotos, queda apresado por un analfabeto chamán mestizo anclado en las selvas amazónicas con su inmensa familia, quien lo condena a cadena perpetua para que le lea uno a uno todos los libros que conserva. Algunas fotografías de una cruz y el reloj del noble son los únicos restos del británico que se lleva una expedición que llega al poblado

en su búsqueda, el carcelero que lo había drogado y escondido durante dos días le dice cínicamente tras darle la noticia de la partida de los forasteros ingleses: "Fue muy fácil complacerlos; pero no creo que vuelvan de nuevo a visitarnos, porque es un lugar muy solitario. La única distracción consiste en la lectura...; no creo que tengamos jamás otras visitas... Bueno, le voy a dar un remedio para que se sienta mejor. ¿Le duele la cabeza? Pues bien, hoy nada de Dickens... pero sí mañana, y pasado y traspasado. Leamos de nuevo *La pequeña Dorrit*: hay pasajes en el libro que me hacen saltar las lágrimas".¹¹ Una de las pocas pertenencias del protagonista, paradójicamente el reloj que ya no le sirve como medida del tiempo, se convierte en su certificado de defunción, en la prueba de la ausencia de su cuerpo.

Por esos años de entreguerras el fotógrafo Herbert List recorría Europa y Oriente en busca de la belleza y la inspiración; el escritor Stephen Spender en su obra titulada *El Templo* describe el trabajo y las correrías de su amigo: "Había muchas fotografías de hombres jóvenes. A Paul le impresionó una en especial. Era un bañista desnudo entre las cañas, a la orilla del lago. Estaba tomada un poco desde debajo, de modo que el torso parecía alejarse por encima de los muslos y el cuerpo todo se veía como una sucesión de estratos, caderas, caja torácica, hombros, hasta llegar a la cabeza y el casco negro del pelo contra un cielo oscuro. Lanceoladas sombras de hojas de sauce caían sobre el pecho y los hombros luminosos del joven, como una lluvia de flechas sobre el cuerpo de San Sebastián. ¡Maravilloso! —dijo Paul. —¡El templo del cuerpo! —Me gusta la palabra —rió Joachim. —El templo. A mí siempre me ha parecido una pagoda, capa sobre capa, hilera sobre hilera. ¡Pero supongo que una pagoda no es más que un templo, al fin y al cabo!".¹² La producción de List va del surrealismo y el realismo mágico a la crónica del ocio, descubriendo un mundo particular en el que los nuevos cuerpos desnudos y las ruinas radiantes al sol plasman los ideales de la república de Weimar, un hedonismo que pronto desaparecería bajo el yugo asesino y desalmado del nazismo. Una juventud narrada mientras es fotografiada: "Enfocó la imagen, que enroscada al trípode estaba junto a la cama, mirando la pantalla de cristal a través de la abierta sección posterior. En la pantalla Lothar aparecía cabeza abajo y del revés. Era como el reflejo de una estatua de mármol en el lago. Paul corrigió mentalmente la inversión y consiguió ver al modelo de pie sobre el pedestal de la mesa. Los músculos eran como estratos de nubes perladas, horizontales a lo largo de los hombros, redondos en el pecho, el estómago, las nalgas y los muslos". Una generación de hijos del sol que se verá obligada a vestirse de uniforme para luchar no por lo que quiere, sino para defender lo que ya no tendrá en una guerra que sólo empieza a ser mundial cuando pilotos japoneses atacan Pearl Harbour, dejando a Burt Lancaster y Deborah Kerr sin la posibilidad de volver a desearse entre las olas del océano, y que termina con la matanza gratuita producida por el hongo de Hiroshima. En el intermedio del horror, en lo que queda de una España fratricida, el

¹¹ Evelyn Waugh, *Un puñado de polvo* (1934). Alianza Editorial, 1972.

¹² Stephen Spender, *El templo* (1929-1932, 1987). Muchnik Editores, 1989.