

Introducción

Hacia una genealogía de la *responsabilidad*

I

No bien comienza el segundo acto de *The Importance of Being Earnest* (1895), Cecily Cardew, ahijada del protagonista, Jack Worthing, y la señorita Prism, institutriz de aquella, se ven envueltas de manera fortuita en una discusión sobre la novela sensacionalista y de aventuras. En medio de la conversación, la señorita Prism enuncia su particular teoría de la literatura:

SEÑORITA PRISM – No desdeñes las novelas en tres volúmenes, Cecily. Yo misma escribí una en mi juventud.

CECILY – ¿Habla usted en serio, señorita Prism? ¡Qué mente más maravillosa la suya! Espero que no tuviera un final feliz. No me gustan las novelas con final feliz. ¡Me deprimen tanto!

MISS PRISM – Los buenos fueron felices y los malos, infelices. Eso mismo significa la ficción.

CECILY – Supongo que sí. Pero suena tan injusto¹.

Pocas veces la cultura victoriana ha demostrado tanta audacia y lucidez al promulgar una teoría sobre la literatura como en este caso, por boca del personaje de Oscar Wilde. La expresiva sencillez contenida en las palabras de la señorita Prism y la complejidad que su exégesis reclama para sí (toda la

¹ *Earnest*, p. 275. El último comentario de la señorita Prism en inglés dice, textualmente: «The good ended happily, and the bad unhappily. That is what Fiction means». La sentencia final, «That is what Fiction means» puede interpretarse en dos sentidos. El significado recto es el que se conserva en la traducción propuesta: «Eso mismo es lo que significa la ficción». Pero en el contexto del análisis deconstructivo que se plantea a continuación, cabe también considerar las connotaciones de intencionalidad contenidas en el verbo «to mean», de suerte que el enunciado («That is what Fiction means») también puede entenderse como «esa es la intención de la ficción». *Vid., infra*, p. 15.

Introducción

obra de Wilde de algún modo reclama ese grado de complejidad en la interpretación) evocan en el mismo discurso hermenéutico las dos ideas generales que han forjado los comentaristas del último siglo en torno a las teorías críticas victorianas. En primera instancia, estas teorías han llegado a despacharse como un todo homogéneo, monolítico, sin fisura visible por la que pueda penetrar disensión o resistencia alguna:

Puede que los lectores de la cultura victoriana sientan que se han formado una noción cabal de cómo suena la teoría crítica del periodo. Comparadas con nuestras propias teorías «complejas», derivadas de pensadores post-estructuralistas como Derrida, Foucault, Jameson, Bhabha y Butler, las teorías victorianas parecen simples por contraste: valorativas y prescriptivas, preocupadas estética y moralmente con lo que la literatura debería ser².

Esta idea de la teoría crítica victoriana se desprende de una concepción del medio siglo XIX en virtud de la cual la ideología dominante invade todos los aspectos de la vida cultural británica, mientras el ciudadano, el individuo, acepta –y hasta celebra– dicha ideología de forma acrítica. La idea, imprecisa a todas luces, se vea desde el punto de vista que sea, acaso ha triunfado porque ha servido a la modernidad del siglo XX para concebir el siglo victoriano como mito fundacional, precisamente, de dicha modernidad. Se puede pensar el siglo XIX como proyecto social opresor de un yo moderno que, sin embargo, tras cruzar las lindes del 1900, alcanza la mayoría de edad y se rebela contra aquel; o se puede concebir como lejana edad de oro, cuyas cómodas certezas han dado paso a un estado insoslayable de miseria melancólica caracterizado por la corrupción, la guerra y la deshumanización. Ambos casos se han dado a lo largo del siglo pasado³ y, en cualquiera de ellos, la recepción de la cultura victoriana se ha construido sobre un relato mitificado que convenía, claro, a la modernidad del siglo XX. Tras la llegada del neohistoricismo, y en

² Anna Maria Jones, «Victorian Literary Theory», *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, ed. de Francis O’Gorman, Cambridge, CUP, 2010, p. 236.

³ Vid. por ejemplo a este respecto, Samantha Matthews, «Remembering the Victorians», *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, ed. de Francis O’Gorman, Cambridge, CUP, 2010, pp. 275-282. La virulenta reacción del grupo de Bloomsbury (capitaneado en este caso por Lytton Strachey) contra los victorianos por causa de su negación del yo privado en un mundo dominado, paradójicamente, por la ambición personal; o la sacralización del periodo en tanto que garante de las esencias de lo inglés –recepción que domina durante las décadas de postguerra en Gran Bretaña– incorpora por necesidad esta idealización del mundo victoriano, da igual si es como distopía (en el caso de los modernistas) o como utopía (en el caso de la generación de postguerra).

buena medida gracias a él, los comentaristas culturales que se han ocupado del periodo ya hace tiempo que lograron desmontar este mito; y, como consecuencia, han inaugurado un nuevo contexto crítico, menos homogéneo, más preocupado por los matices históricos y culturales, en el que pensar la era victoriana. Es en este nuevo contexto crítico en el que surge la idea de que las teorías victorianas sobre la literatura resultan mucho más complejas de lo que quiso darse a entender en un principio; pero, sobre todo, surge la necesidad de aceptar que estos modos de entender la literatura están emparentados con las teorías que conforman el pensamiento crítico contemporáneo:

En el debate actual, la metarreflexión sobre los procesos de comprensión resulta inevitable: el conocimiento se localiza histórica y culturalmente (...), la subjetividad se involucra en cualquier tipo de representación. En pocas palabras, la hermenéutica está en continuo funcionamiento. Sin embargo, lo que no se advierte con demasiada frecuencia es que los victorianos también se preocupaban, con el mismo grado de interés, por el carácter general del conocimiento humano, así como por su comprensión⁴.

La teoría de la ficción de la señorita Prism denota una apariencia prescriptiva que entronca con la antigua percepción, algo obtusa, de las teorías críticas victorianas. La fórmula de la señorita Prism puede parecer sencilla, es verdad, pero el texto que la ampara reclama matizaciones en consonancia con la revisión crítica postmoderna que se acaba de presentar. Para la señorita Prism, la ficción cumple una función ordenadora de la realidad según la cual el mundo adquiere sentido y significado. La ficción se encarga de decidir quiénes son los buenos, quiénes son los malos, cómo deben acabar los unos y cómo los otros. Así las cosas, la ficción dispone un conjunto de significados y valores que se incardinan con la realidad para transformarla en supuesto correlato objetivo, es decir, referente, de aquel conjunto, «eso significa la ficción» («that is what *Fiction* means»). Pero esa también es la intención de la ficción («that is what *Fiction* means»). La construcción del signo, la operación por la que la realidad se constituye como significado al imbricarse con el significante, solo puede darse en el espacio de la ficción, esto es, mediante signos, de suerte que la propia ficción, en sentido estricto, es autorreferencial. En el contexto

⁴ Suzy Anger, *Victorian Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, p. 1. Vid., también, a este respecto, Amanda Anderson, *The Powers of Distance: Cosmopolitanism and the Cultivation of Detachment*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 177-179 y David Wayne Thomas, *Cultivating Victorians: Liberal Culture and the Aesthetic*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 156-170.

Introducción

de los significados morales, la cualidad autorreferencial de la ficción sugiere una *intención ideológica* por cuanto establece un espacio cuya única función consiste en *afirmarse a sí mismo*. Y esto es ideología, sí, pues la afirmación de aquel espacio ficticio se da como derivada *dialéctica* de la negación:

Una fuerza agotada que ya no posee la fuerza de afirmar su diferencia, una fuerza que ya no actúa, sino que reacciona frente a las fuerzas que la dominan: solo una fuerza así sitúa al elemento negativo en primer plano en su relación con la otra, niega todo lo que ella no es y hace de esa negación su propia esencia y el principio de su existencia⁵.

Así es, hay una relación dialéctica de fondo en el planteamiento de la señorita Prism, que opera por tanto en dos sentidos distintos, pero de forma dependiente, a la hora de distinguir y constituir los polos de la teoría. Para la señorita Prism, al final, « los buenos fueron felices y los malos, infelices ». La naturaleza autorreferencial de la ficción obliga a reafirmar este estado de cosas, pues dicho estado *es* el significado del espacio ficticio; ahora bien, en una derivada metaficticia, y debido a la naturaleza del propio espacio, la constitución de los valores que lo conforman depende de su propia afirmación. En otras palabras, no acaba de quedar claro si los malos fueron infelices por su cualidad de «malos» o, precisamente, su cualidad de «malos» se desprende de que «fueron infelices». Ambas proposiciones se subordinan entre sí, de suerte que la propia característica de acabar siendo feliz o infeliz inviste de identidad a los buenos o a los malos de manera exclusiva y excluyente (a falta de definición, el bueno es bueno porque *no es* malo y viceversa). En este contexto, el significado del espacio ficticio se revela, por fin, como *sentido dialéctico* de la fuerza excluyente, aquella que «sitúa al elemento negativo en primer plano en su relación con la otra, niega todo lo que ella no es y hace de esa negación su propia esencia»; y al hacerlo delata *la intención cabal del propio espacio*: «that is what Fiction means», esa es *la intención de la ficción*.

Así es: si el acto de «acabar feliz» precipita la negación (la fuerza excluyente que cancela la diferencia) en el espacio dialéctico de la ficción, es razonable pensar que el propio acto constituye la intención ideológica de la ficción. Quizá convenga explorar un poco mejor la naturaleza de semejante acto. La felicidad que la señorita Prism reparte entre buenos y malos supone *de facto* la retribución cabal de sus acciones: la recompensa o el castigo pertinente a los hechos que cada uno ha obrado. Sin embargo, el reparto de la

⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, trad. de Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 18-19.

justicia poética –nunca mejor dicho– de la señorita Prism necesita de un paso previo que se cuele a modo de presupuesto en las premisas que conforman su teoría de la ficción: se trata de la atribución de *responsabilidades*. Es más, según la teoría de la señorita Prism sobre la ficción, vale decir en puridad que las categorías del bien y el mal cristalizan en el acto de la *responsabilidad*. La premisa armoniza perfectamente con la concepción dialéctica de la institutriz de Cecily, puesto que la recompensa o el castigo de las acciones orienta a su vez la fuerza de la negación dentro del propio espacio ficticio. En este, el mal debe ser sancionado, y el castigo subsiguiente se coloca en el polo del mal, encarnado en mala conciencia, esa «infelicidad» a la que apela la señorita Prism⁶. Así es, la infelicidad trasluce la culpa, que se genera en la mala conciencia de los «malos» al proyectar hacia su identidad la fuerza reactiva de la negación⁷. Se subraya, pues, de nuevo que tanto la identidad como los atributos de esta –que para el caso, como ya se ha explicado, forman un todo continuo– se conforman por causa de la negación.

Para Cecily, la situación en la que quedan los «malos» resulta bastante injusta. Y su postura puede ayudar a esclarecer de quién se habla cuando se habla de los «malos». Huérfana de padre y madre, y sometida a una estricta educación de alta burguesía rural, Cecily Cardew apenas si halla distracción fuera de las novelas sensacionalistas (aquellas «novelas en tres volúmenes» del pasaje) que le envía la biblioteca «Mudie»⁸. El interés romántico de Ceci-

⁶ Vid, *infra* p. 22.

⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁸ *Earnest*, p. 275. El género concreto al que se refieren Cecily y la señorita Prism acaso es difícil de precisar en su forma, pero no en su contexto. El tiempo en el que se sitúa la escena es «el presente» (*Earnest*, p. 252), es decir, 1895, en el año del estreno; en el acto tercero se descubre que la señorita Prism había escrito –y extraviado– su «novela de tres volúmenes» unos veintiocho años antes (*Earnest*, p. 309), esto es, en 1867. El auge de la novela victoriana ocurre justo a «finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta», cuando la bajada de los costes de producción favorecieron el ímpetu editorial de las publicaciones semanales (vid. Rachel Sagner Buurma, «Publishing the Victorian Novel», *The Oxford Handbook of the Victorian Novel*, ed. de Lisa Rodensky, Oxford, OUP, 2013, pp. 94-95). Aquellos textos de mayor predicamento entre el público pasaban luego a imprimirse en forma de libro (en uno o tres volúmenes, raramente en dos) para engrosar luego los fondos de bibliotecas tanto públicas como privadas, o por suscripción a clubs de lectura. (Este, por cierto, es el caso de Cecily). El incremento en la demanda de los semanarios favoreció la aparición y el desarrollo de nuevos modos narrativos «alternativos» como la novela sensacionalista, el romance de aventuras victoriano, la ficción gótica (que entre 1860 y 1900 vive una segunda época dorada), y hasta la ficción para niños (vid., Philip Davis, *The Oxford English Literary History, The Victorians*, vol. 8 (11), Oxford, OUP, pp. 318 y ss.). Cualquiera de estos géneros, así como el de la novela sentimental, todavía en auge durante la década de los sesenta, podría ser al que se refieren Cecily y la señorita Prism en su

Introducción

ly por un personaje como el de Algernon Moncrieff, epítome –se intuye– del dandy decadentista, hedonista y transgresor por naturaleza, acaso revela la afinidad de la ahijada de Jack Worthing con los villanos de aquellas novelas. En *The Perfect Wagnerite*, Bernard Shaw los describía así:

Un personaje de tales características suele resultar fascinante a la par que estimulante para las generaciones de hoy, que, sin embargo, al estar dominadas por la conciencia y la culpa, tampoco entienden mucho la naturaleza de ese personaje. Todo el mundo ha sentido siempre algún tipo de placer al encontrar un hombre que ha sabido despojarse de su conciencia. Este tipo de personaje, que va desde Punch a Don Juan, pasando por Robert Macaire, Jeremy Diddler y el clown de la pantomima, siempre ha conseguido arrastrar a muchos seguidores, aunque fuera su costumbre acabar arrojado a los infiernos al final de su actuación. Así es, con frecuencia, el castigo eterno ha recibido mayores alabanzas de lo que su naturaleza se merece. Cuando el difunto Lord Lytton, en *Un relato extraño*, introdujo un personaje que representaba el gozo de la vitalidad en grado sumo, se vio obligado, sin embargo, a negarle la redención por la vida eterna al alma de dicho personaje, algo que, en el ámbito de la ficción, se concedía a la más humilde de las figuras. Cuando el difunto Lord Lytton, en *Un relato extraño*, introdujo un personaje que representaba el gozo de la vitalidad en grado sumo, se vio obligado, sin embargo, a negarle la redención por la vida eterna al alma de dicho personaje, algo que, en el ámbito de la ficción, se concedía a la más humilde de las figuras. Y por si fuera poco, el autor sugería que cualidades como la malicia y la crueldad (amén de una incapacidad absoluta para la simpatía) eran una consecuencia inexorable derivada de la magnífica salud tanto mental como corporal que caracterizaba al personaje⁹.

conversación. La novela sensacionalista y el romance de aventuras, sin embargo, concuerdan mejor tanto con los gustos de una como con los preceptos teóricos de la otra. *Vid.*, también, *infra* pp. 37-37.

⁹ *Wagnerite*, pp. 237-238. Punch es el personaje de nariz ganchuda y mentón prominente que solía aparecer en la portada del famoso semanario satírico del mismo nombre. *Punch* fue fundado por Mark Lemon, Henry Mayhew y Joseph Stirling Goyne en 1841, y para cuando Shaw escribe estas líneas ya estaba considerado casi una institución. El diseño más popular del personaje de Punch es obra del caricaturista John Leech. En el prólogo de *Man and Superman* (1903), Shaw también menciona a Punch («ese enemigo cómico de los dioses») al desarrollar el prototipo básico del superhombre (*vid.* Walkeley, pp. x-xi). Para el personaje de Don Juan, *Vid.*, *infra*, «Epílogo», p. 281 y ss. Robert Macaire, obra del pintor y caricaturista francés Honoré Daumier, fue un personaje de tiras cómicas, pícaro y rufián, pero muy popular en la Francia del medio siglo. Jeremy Diddler es el protagonista timador y amoral de la farsa teatral de James Kenney *Raising the Wind* (1803).

Bernard Shaw coincide con Cecily al advertir el trato injusto de la ficción hacia aquellos individuos que «[han] sabido despojarse de su conciencia», y que, sin embargo, suelen acabar «[arrojados] a los infiernos». Al emanciparse de esa conciencia moral ordenadora de la realidad, máxime en un contexto dominado por la «culpa», el prototipo se constituye, en esencia, como individuo transgresor de la norma comunitaria. Y la transgresión, claro, o mejor dicho, su castigo, genera la sensación de injusticia. Ahora bien no es sino la propia justicia la encargada de afirmar los valores en la norma, por cuanto el castigo o la recompensa, la retribución de la responsabilidad, como se ha visto, precipita el proceso autorreferencial del marco ideológico implícito en aquella (en la norma, se entiende). Así las cosas, solo puede darse la injusticia para con estos hijos de la estirpe de Prometeo¹⁰, estos «hombres de la hybris»¹¹, del orgullo de la transgresión individual, siempre que se conciba la justicia, claro, en el horizonte dialéctico de la norma. El comentario de Cecily y, en buena medida, las palabras de Shaw, cuestionan la arbitrariedad del marco ideológico de la ficción (arbitrariedad que surge, como es lógico, de su naturaleza autorreferencial). Ambos cuestionan la arbitrariedad del marco ideológico, sí, pero no lo rechazan, y al no hacerlo aceptan, por el contrario, que las categorías de «buenos» y «malos» vienen prejuizadas según el marco ideológico prescrito por la ficción. En este sentido, la actitud de ambos se corresponde mejor con la de un burgués al uso que con la de un revolucionario:

La diferencia entre un revolucionario y lo que Marx llamaba un burgués es que el burgués considera el orden social existente como único sistema estable y natural mediante el cual puedan organizarse las sociedades humanas, acaso con una reforma necesaria aquí y allá de vez en cuando, pero sin dejar de ser, en esencia, el sistema bueno y sano, correcto, respetable, propio y eterno. Para el revolucionario el sistema es transitorio, erróneo, censurable y patológico: una enfermedad social que debe ser curada antes que tolerada. Solo hay que comparar a Trollope y Thackeray con Dickens para darse cuenta de esto¹².

Salvando las distancias y lo que haya que salvar (pues Bernard Shaw plantea su razonamiento en un espacio marxista, esto es, eminentemente dialéctico), las palabras del dramaturgo despejan el panorama para descifrar, por fin, el es-

¹⁰ *Superman*, p. 174.

¹¹ GM, p. 525.

¹² George Bernard Shaw, «Introduction», *Great Expectations*, de Charles Dickens, Londres, Hamish Hamilton, 1947, p. ix.

Introducción

tado de cosas al que deben aspirar los «malos» de la señorita Prism si quieren hacer efectiva su transgresión. Una actitud radicalmente revolucionaria para con la teoría literaria de la señorita Prism habría de cuestionar desde su base el espacio dialéctico que la propia teoría conforma, de modo que, como consecuencia, ni el valor de la justicia ni ningún otro valor que cualificara en la categoría de lo «bueno» volverían a tener sentido alguno, precisamente porque se les habría despojado del marco referencial que establece tal sentido. No se trata de que el «revolucionario» –como por otra parte parece sugerir Shaw– se perciba como «bueno» en un sistema de valores alternativo, pero constituido igualmente como espacio dialéctico; más bien se trata de que el sujeto transgresor, el individuo de la «hybris», sea capaz de desmontar el horizonte ideológico dado, trascender su naturaleza dialéctica, y, de ese modo, transvalorar los valores contenidos en él. Solo en un horizonte no dialéctico podría superarse la justicia que articula el modo autorreferencial de la ficción. Así las cosas, si los «malos» de las novelas «en tres volúmenes» fueran revolucionarios de verdad (cosa que, con toda probabilidad, nunca se sabrá, por cuanto la narrativa victoriana, siguiendo al pie de la letra los preceptos de la señorita Prism, jamás ha dispuesto una narración sincera de estos individuos en primera persona, es decir, ya adelante, *desde su conciencia soberana*), quizá Cecily no debería preocuparse tanto por ellos; quizá para ellos lo justo o injusto de su situación no sea más que los despojos, las ruinas dejadas por un mundo humano, demasiado humano, en cuyo rastro de miseria acaso solo se perciba lo grotesco del pasado que fue y lo ridículo del futuro que ya no será; quizá ellos –probablemente solo ellos– hayan logrado convertirse en dueños, en señores absolutos «del tiempo y el espanto»¹³. Valga este ensayo para explicarlo.

II

Dado que la atribución de responsabilidades radica en la base de la justicia, y esta, a su vez, supone la fuerza que configura el espacio de la Ficción, ya no cabe soslayar el núcleo de toda esta teoría, a saber, la *responsabilidad*. La historia de la transgresión humana es la historia de la *responsabilidad*, un fenómeno de la conciencia que conviene para calibrar el grado de individualismo inherente a las distintas ideologías. La enajenación de responsabilidades en personajes sujetos a marcos éticos fijos puede dar una medida cabal del grado de aceptación o rechazo, por parte del individuo, hacia el marco concreto que lo ampara: Nietzsche ya lo sugería en 1878: «lo “egoísta” y lo “no egoísta” no es la oposición fundamental que ha llevado al ser humano a distinguir entre

¹³ *Manfred*, II, ii, 164, p. 484.

moral e inmoral, bueno y malo, sino el estar ligado a una tradición, a una ley, y [la tendencia] a liberarse de ella»¹⁴. El apego a la tradición o la ley implica necesariamente el compromiso con ella, de suerte que «lo moral o inmoral» descansa en la capacidad que muestre el individuo para asumir la responsabilidad implícita en la ley; en pocas palabras, para sentirla como propia. En virtud de este sentimiento se logra articular un espacio común al conjunto de individuos, los cuales, por su parte, coadyuvan a perpetuar dicho espacio a través de fenómenos culturales como la moral, la ética o las leyes, esto es, los mismos fenómenos que existen convenientemente por el compromiso responsable de cada individuo. Como quiera que este tipo de responsabilidad se sitúa en el origen del espacio común al conjunto de individuos, vale referirse a ella como «responsabilidad comunitaria».

Pero asimismo puede darse la tendencia contraria, a saber, que el individuo se incline más bien por emanciparse de la norma, llegando incluso a trascenderla. En este caso el individuo debería poder atribuirse responsabilidades que se conciban fuera del espacio ideológico común a la tradición, es decir, más allá del horizonte dialéctico que define principios tales como la moral, la ética o las leyes. Surge entonces un tipo de responsabilidad que bien pudiera calificarse como «individual», pues opera necesariamente con relación a la constitución específica del individuo. Conviene analizar esta categoría en detalle.

Hay innumerables argumentos para sostener que la aportación más radical de Nietzsche al discurso filosófico moderno es la recuperación del cuerpo, ese grandioso «punto débil de la filosofía tradicional»¹⁵. El cuerpo en Nietzsche es soberano de las pasiones y los afectos y es, claro, anterior a todos los fenómenos de conciencia que la filosofía occidental ha primado durante dos mil años de historia¹⁶. A partir de Nietzsche, «es el cuerpo, más que la mente, el encargado de interpretar el mundo»¹⁷. Solo en la dimensión física del cuerpo cobra sentido la fuente, el «manantial de placer»¹⁸ que representa la vida, motivo por el cual Nietzsche prima la percepción del cuerpo (y sus afectos) sobre cualesquier otros fenómenos de la conciencia. Así es, percibir el cuerpo supone construir una conciencia de la propia vida, la

¹⁴ MA, p. 115.

¹⁵ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1991, p. 234.

¹⁶ *Vid. Z*, p. 89: «Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, hay un soberano poderoso, un sabio desconocido –que se llama el sí-mismo. Vive en tu cuerpo, es tu cuerpo».

¹⁷ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 235.

¹⁸ *Z*, p. 128.

Introducción

«fuente de placer». De este modo se entiende, por ejemplo, que el daño y la crueldad hayan encontrado un lugar tan privilegiado en el discurso de Nietzsche: de una parte, la percepción del dolor recuerda al individuo que está *vivo*, y, por tanto, que debe estar provocando algún tipo de placer. De otra, cualquier individuo bendecido con una «magnífica salud tanto mental como corporal»¹⁹ (aquel individuo transgresor que describía Bernard Shaw²⁰) anhela probar su fuerza «hiriendo a los demás, tratándolos», en calidad de amo, «con altivez y observando hasta qué punto» lo toleran²¹, con el fin, claro, de afirmar (e incluso potenciar) su instinto de poder. Para el filósofo, la crueldad actúa como motor afectivo «en el fondo de las relaciones humanas»²² porque supone una pulsión vital que no es en sí misma un valor ético universal –pues no puede valorarse desde el punto de vista de una conciencia vinculada a un marco ideológico dado– sino más bien un instinto expansivo de la voluntad²³ –porque se valora como una pulsión inherente al cuerpo–.

Esta recuperación del dolor como fuente de placer, en un contexto según el cual la mente cede al cuerpo la capacidad valorativa de los hechos, permite nuevas perspectivas desde las que juzgar al individuo transgresor, al «hombre de la *hybris*». La infelicidad que la señorita Prism señalaba como atributo de los «malos» en el contexto de su teoría narrativa supone una desdicha que trasluce dolor, cierto grado de tormento o aflicción. La orientación moral del dolor como conciencia de lo «malo» viene implícita en la idea de justicia de la señorita Prism, pero no necesariamente en la valoración afectiva –amoral– del individuo transgresor al que se retribuye con el castigo. Es más, a la luz del planteamiento de Nietzsche sobre la crueldad aun podría argüirse sin problemas que el «hombre de la *hybris*», el sujeto transgresor, halla placer en el dolor y hasta disfruta del castigo que se le impone. Es más, podría sugerirse incluso que, con sus actos, el individuo logra hacerse «acreedor» a un castigo²⁴. Y cuanto más cruel sea este, por cierto, más atractivo y voluptuoso se revelará el placer que genere. Esto es posible porque «todo daño tiene en algún lugar su *equivalente* y se puede realmente compensar, aunque sea por

¹⁹ *Wagnerite*, p. 238.

²⁰ Es decir, los «malos» hacia los que tanta simpatía siente Cecily Cardew.

²¹ MA, p. 256.

²² Rüdiger Safranski, *Nietzsche: biografía de su pensamiento*, trad. de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 199.

²³ *Vid.* MA, p. 118.

²⁴ GM, p. 83.