

## Encamados\*

Paul B. Preciado<sup>1</sup>

Hay una historia de camas vacías, frías y secas. Y otra de camas repletas, húmedas y calientes. Hay una historia de camas que son administraciones del censo, ministerios de la reproducción nacional, mesas forenses. Y otra de camas que son máquinas célibes. Hay una historia de camas morales. Y otra de camas histéricas, fetichistas, homosexuales, neurasténicas, narcóticas, anales, alcohólicas, frías, seropositivas, inválidas. Sobre estas reposa una genealogía maldita de encamados. Anne Sexton: “De noche, sola, me caso con mi cama”.<sup>2</sup> Virginia Woolf: “Ahí se va solo y mejor así”.<sup>3</sup> Camas desde donde las nubes se mueven detrás de las ventanas como un “cine gigante encendido perpetuamente en un espacio vacío”.<sup>4</sup> Hay una historia de camas que son tribunales de justicia, secretarías de gobierno. Y otra de camas que son altos centros revolucionarios, fallas epistémicas, panteones o mejor cloacas de la investigación contracultural.

Rastreando esta historia antagónica, entremos ahora en cuatro camas: la del marqués de Sade, la de Hugh Hefner, la de Osvaldo Lamborghini, y, finalmente,

---

\* Ensayo publicado en Osvaldo Lamborghini: *El sexo que habla*. Barcelona: MACBA, 2015, pp. 153 – 164. Se trata del catálogo de la muestra *Teatro Proletario de Cámara* de dicho autor, que tuvo lugar en el Museo durante el año 2015. Agradezco a Paul B. Preciado el permiso para republicar su ensayo en el marco de este Dossier. [Nota del Coordinador]

<sup>1</sup> **Paul B. Preciado**. Filósofo. Premio extraordinario fin de carrera y becario Fulbright, estudió Filosofía y Teoría del género en la New School for Social Research de Nueva York, donde fue alumno de Jacques Derrida y Agnes Heller, y en Princeton University, donde se doctora en Filosofía y Teoría de la arquitectura. Colabora en la emergencia de la teoría *queer* en Francia y forma parte del grupo de escritores de “Le Rayon Gay”. Además de numerosos ensayos fundamentales dentro de la teoría *queer*, publicados en diversos medios, entre sus libros se cuentan *Manifiesto Contrasexual* (2000), *Testo Yonqui* (2008) y *Pornotopía* (2010). Enseña Historia política del cuerpo y Teoría *queer* en el Programa de Estudios Independientes del MACBA y en la Universidad Paris VIII.

<sup>2</sup> “At night, alone, I marry my bed”. Anne Sexton: “The Ballad of the Lonely Masturbator”, *The Complete Poems of Anne Sexton*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.

<sup>3</sup> “Here we go alone and like it better so”. Virginia Woolf: *On being ill*. Londres: The Hogarth Press, 1926, p. 12.

<sup>4</sup> “[One should not let this] gigantic cinema play perpetually to an empty house”. Virginia Woolf: *Op. Cit.*, p. 14.

contra pronóstico, la de mi padre. Porque todos ellos fueron, cada uno a su manera, pornógrafos encamados.<sup>5</sup>

El primero de los pornógrafos encamados lo fue a la fuerza. Encerrado a partir de 1778 y durante más de veinte años en distintas prisiones primero del Antiguo Régimen y luego de la República francesa, desposeído de su título de marqués, Donatien-Alphonse-François de Sade pasó la mayor parte de su vida tumbado. Conoció once cárceles diferentes y, aunque gozó de condiciones de detención reservadas a un noble venido a menos, escribió sus libros más importantes en la cama. Confinado y comiendo excesivamente, Sade engordó más de cuarenta kilos en prisión. Sade era “de una corpulencia tal que apenas si podía moverse”.<sup>6</sup> Contra la imagen desexualizada de la obesidad que el siglo XX ha forjado, el creador del más genuino universo sexual de la modernidad europea vivió encamado y era gordo. Su cuerpo era una enorme arquitectura deseante, como lo dibuja Man Ray en su retrato de 1936. La cama modula el cuerpo como produce el libro. Sade escribe *Los 120 días de Sodoma* en su celda de la Bastilla, y los copia durante treinta y siete días, desde las siete de la mañana a las diez de la noche, a mano y en trazo minúsculo y por ambas caras en un rollo de papel de 12 m, 10 cm de largo y 12 cm de ancho. Para evitar que sea destruido por los guardias, Sade guarda el manuscrito en un dildo de 15 cm de circunferencia y 23 cm de largo hecho con madera hueca de ébano y de rosa. “No es en mi bolsillo donde los meto”, le dice Donatien a su esposa Renée en una carta, “sino en otra parte, para la cual son incluso demasiado pequeños”.<sup>7</sup> El dildo y el manuscrito son órganos sexuales prostéticos que salen y entran del cuerpo, que pueden separarse de él, distribuirse, colectivizarse. De ese estuche masturbatorio saldrán de la Bastilla *Los 120 días de Sodoma* y así llegarán hasta nosotros.

---

<sup>5</sup> Aproximándome a sus camas quisiera entender mi propia manera, crítica y distante, apasionada y cruel, de amarlos. Y de imitarlos.

<sup>6</sup> Declaración de Sade en 1970. Véase Jean-Jacques Pauvert: *Sade vivant*, tomo I (“Une innocence sauvage 1740-1777”). París: Éditions Robert Laffont, 1986, p. 53.

<sup>7</sup> Cartas del marqués de Sade a su mujer de julio y noviembre de 1783 publicadas en Gilbert Lely (Ed.): *L'Aigle, Mademoiselle*. París: Georges Artigues, 1949, pp. 107 y 121. Las características de los objetos de Sade están detalladas en Gilbert Lely: *Observations sur les étuis et flacons employés d'étrange sorte par le Marquis de Sade et qu'il a désignés sur le nom de "prestiges"*. Montpellier: Fata Morgana, 1976.

Los libros de Sade son los diarios de prisión de un encamado obeso y solitario. Su pornografía debe entenderse, por tanto, siempre como un teatro de cámara (en un Sade aristocrático y no proletario), una *philosophie* hecha desde la reclusión de un *boudoir*. Pero el tiempo de la pornografía nunca es el tiempo individual, siempre es el tiempo de la historia, el tiempo de la colectividad. La masturbación sucede en ese espacio en el que se cruzan la épica nacional y las más íntimas descargas celulares. Hay una relación históricamente constitutiva entre pornografía y privacidad, entre representación de la sexualidad y encierro. El *boudoir*, variación sexualizada del *studiolo* renacentista, empieza siendo el lugar en el que las mujeres de la aristocracia leen libros sobre iniciación sexual y contracepción. El *boudoir* como espacio de gestación de la pornografía es sobre todo un espacio literario, un lugar para la imaginación política más que para la acción. Habrá que esperar hasta la Segunda Guerra Mundial para que el texto pornográfico salga del *boudoir* aristocrático y se convierta en medio de comunicación de masas. La pornografía es una tecnología de modificación de la subjetividad (la mayor parte de las veces una retórica de la persuasión) que conecta los mitos colectivos de una época y las glándulas provocando reacciones frente a las cuales la voluntad individual abdica de todo control.

En el rollo de la Bastilla, Sade cuenta la historia de cuatro viejos aristócratas que se encierran en el castillo de Silling con 42 jóvenes a los que someten a las fantasías que emergen de sus pasiones, que él llama “simples”, “dobles”, “criminales” y “asesinas” y que dan lugar a 600 prácticas sexuales que acaban a menudo con la muerte de sus participantes. El encadenamiento y la violencia de los usos sadianos del cuerpo (penetraciones con instrumentos punzantes, cortes, desmembramientos, quemaduras, estrangulaciones, etc., a las que ningún organismo puede sobrevivir) subrayan la dimensión de ficción hiperbólica del texto y afirma su carácter no representativo, sino de alegoría de las relaciones entre poder y deseo: un encuentro entre el *Gargantúa* de Rabelais y el *Leviatán* de Hobbes. Observador desde su cama carcelaria del final del régimen monárquico y del despliegue de las nuevas administraciones “democráticas” de la prisión y el hospital, Sade es el mejor analista del poder soberano, pero también de las nuevas

técnicas biopolíticas como sistemas libidinales externalizados que funcionan como dispositivos colectivos de extracción y producción de saber, pero también de placer.

Si Sade se encama por mandato oficial de encierro, Hugh Hefner, casi dos siglos después, se encierra y se encama voluntariamente. En 1959 manda construir una cama redonda de más de cuatro metros de diámetro que instala en una habitación de su Mansión de Chicago y traslada a ella la oficina central de la revista *Playboy*. La reclusión de Hefner, como la de Lamborghini y la de mi padre, es al mismo tiempo narcótica y sexual. Hefner transforma su cama en una plataforma farmacopornográfica. Alimentándose únicamente de coca-colas y anfetaminas y rodeado de las fotografías porno que forman después las páginas de la revista más famosa de la guerra fría, Hefner, en aquel momento uno de los hombres más ricos de América, vive perpetuamente acostado y solo concede entrevistas en pijama. Y de nuevo el más extendido de los imaginarios pornográficos del siglo xx surge en una cama. Conectada a un sistema de radio y televisión en circuito cerrado y transformada en un plano bidimensional sobre el que Hefner compone las maquetas de la revista *Playboy* jugando con cientos de diapositivas, la cama es la nueva *soft machine*: un centro de producción y distribución del lenguaje masturbatorio que pauta la libido heterosexual de Norteamérica. Desde su cama redonda, Hefner inventa el nuevo operario posfordista: un trabajador «horizontal» (el ancestro del trabajador inmaterial en el que ya nos hemos convertido) cuyo medio ambiente emerge de las tecnologías audiovisuales (fotografía, cine, televisión) a las que está conectado. Los trabajadores horizontales ya no son reproductores nacionales, sino consumidores de la píldora anticonceptiva y de la imagen porno. Del otro lado del Atlántico, en otra cama, en un apartamento de la calle Berna de Barcelona, Osvaldo Lamborghini funciona como un saboteador horizontal, un descodificador que desde el lumpen del Sur distorsiona e interviene los lenguajes de la pornografía dominante. Pero antes de que se encame Lamborghini lo hace mi padre.

Sucedió en 1979, tras el cierre de la fábrica, tras los despidos, tras la ruina, tras el incendio, tras el coche quemado con aquella inscripción que decía: “Vamos a por ti”. Pero sucedió de repente. No hubo ni aviso ni tránsito. Los primeros días

se parecían a los de una enfermedad: su estado era, si no grave, en todo caso merecedor de reposo. Los primeros signos de que algo extraño estaba sucediendo surgieron cuando, a pesar de mejorar físicamente, decidió no salir de la cama, no abandonar la habitación. Al contrario, con la mejoría inició un proceso de construcción de un nicho dentro de la cama, como un topo abre un agujero en la tierra para separarse del suelo; él abrió una brecha entre su habitación y el resto de la casa; se hundió, se sumergió en un espacio que hasta entonces había parecido solo bidimensional. Abrió una tercera dimensión. El adentro. El encamamiento había empezado. Como no se levantaba, mi madre, viéndolo desfallecer, accedió a llevarle primero el desayuno y poco después la comida e incluso la cena a la habitación. Como en una geometría de Riemann, la cama era un centro de gravedad que deformaba el espacio y que hacía que todo girase en torno a ella. Mi padre, que había sido y volvería a ser después un hombre higienista y escrupuloso preocupado por el contenido en virus de una bocanada de aire fresco, transformó poco a poco la cama en un archivo de la inmundicia. Pedía que no se abrieran las persianas, que del día que comienza solo se supiera por el calendario que con sus propias manos dibujaba sobre un papel guardado entre las sábanas.

La cama era un dique contra la realidad, contra el cambio. Contra el dolor. A veces colérico, a veces risueño, mi padre era, en aquella cama, un vagabundo inmóvil, un sin techo doméstico. Yo hacía mis tareas del colegio encontrando un espacio para mis cuadernos sobre los espesos estratos que formaban los periódicos de días y meses pasados, las facturas, las cartas sin abrir, las carpetas de documentos, los *Interviús* que ni siquiera escondía y con los que envolvía manzanas y vasos, los platos a medio terminar que nadie podía retirar sin oír los llantos del naufrago, los botes de pastillas llenos y vacíos, decenas de bolígrafos, tenedores y cuchillos que flotaban entre las sábanas. No había libros en aquella cama porque mi padre solo leía pliegos jurídicos, facturas y revistas porno. Quizá de ahí venga mi amor incondicional por el contrato, los números y el porno. No por mi homosexualidad, ni por Rousseau ni por la matemática, sino por el intento desesperado de aprender el dialecto que se hablaba en aquella cama. Si es *perversión*, lo es en el sentido estricto: torsión hacia el padre. Hacíamos entonces contratos; yo llevaba a la cama una caja de botones y los contábamos y

clasificábamos por colores, tamaños, materias: luego jugábamos a colocarlos sobre las chicas del *Interviú* sin que mi madre nos viera. Naufragaba con él unas horas al día.

Vinieron los médicos, hablaron de depresión, de locura, de deterioro físico y psíquico, de senilidad, de internamiento. Mi madre dijo: “No tiene nada”. Nunca entendí cómo mi madre accedía a dormir dentro de lo que poco a poco se había convertido en un vertedero estructurado. Por las noches yo les oía hacer el amor en aquella cama. Un día de 1981, el 26 de octubre, después de haber celebrado su cumpleaños comiendo pasteles sobre la cama, se levantó, se afeitó la barba e hizo como si aquella mañana fuera una mañana cualquiera de 1979 y los últimos tres años sobre aquella cama no hubieran existido. Cuando volví a casa después del colegio mi madre lo había limpiado todo: la cama-mundo había desaparecido y nunca más se volvió a hablar de ella. Me gusta pensar que cuando mi padre salió de la cama, Lamborghini entró definitivamente en ella.

Oswaldo Lamborghini se encama en mayo de 1983, en un apartamento de la Barcelona posfranquista y preolímpica. Y pasa de allí directamente a la cama del apartamento de la calle Comerç, de la que ya no saldrá sino muerto, en 1985. En esas dos camas escribe *Tadeys* (1983), *La causa justa* (1983), *El Pibe Barulo* y *El Cloaca Iván* (1984-1985), sus colaboraciones con la revista *Trafalgar Square*, «Kondal Berna» (1983-1985), los fragmentos titulados “A un personaje de Sade...” (1984) y “mi tarea = trauma” (sin fechar). En esas camas, rodeado de recortes de revistas porno de los años setenta, construye el *Teatro proletario de cámara* (1983-1985).

El *Teatro proletario de cámara* podría leerse como una versión de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade escrita en el contexto neoliberal, proto-postindustrial y social-cutre-demócrata de la Cataluña de principios de los años ochenta, pero también como un *détournement* crítico del lenguaje que *Playboy* inventa y difunde a partir de los años cincuenta en Estados Unidos y que llega a España con el destape y el final de la dictadura. Después del franquismo, la ficción “España” inventa su acceso a la democracia y al consumo a través de la narración pornográfica. La democracia constitucional empieza con el destape y llega al

liberalismo bélico de la OTAN y los Juegos Olímpicos a través los lenguajes mercantiles de la pornografía y el turismo. España es diferente: vengan a follársela.

La cama de Lamborghini es, como la de Sade, una cápsula de subjetivación poética, una celda epigenética en la que se cultiva una forma de subjetividad disidente. Allí el artista retorna a una vida fetal en la que el líquido amniótico es alcohol y la pornografía es la única representación fiel del mundo exterior. Los collages porno-poéticos de Lamborghini son, como quería Benjamin, el arte de completar la obra haciéndola pedazos. Como en el caso de los situacionistas, que también intervienen las imágenes pornográficas, el *détournement* se opera en Lamborghini a través del “sexo oral”: a través de la confrontación del lenguaje visual pornográfico y el discurso crítico. Este modo de intervención es evidente cuando Lamborghini rotula “Expresiones del machismo” una escena de filmación porno. Sin embargo, la intervención va mucho más lejos aquí que en los amigos de Guy Debord. Los situacionistas utilizan la representación del cuerpo femenino como soporte antagónico al lenguaje radical de izquierda, pero sin poner en cuestión su erótica heterocentrada.

Esta divergencia entre imagen y texto podría entenderse gracias a la reflexión de la historiadora del cine Linda Williams. Mezclando imagen y sonido, afirma Williams, el cine porno reúne dos registros irreconciliables: el visual representa la excitación y el placer masculino (figurado a través de la erección y de la eyaculación), mientras que el placer femenino no puede ser representado por la imagen. Debe entonces ser inscrito como sonido: el audio porta la marca de la diferencia.<sup>8</sup> Esa divergencia técnica es el tema de la conocida película porno *Le Sexe qui parle* (1975) en la que un equipo de periodistas registran los comentarios de la vagina parlante de la protagonista. En la escena más paradigmática de la película, un técnico de sonido introduce un micrófono en el cuello del útero de la actriz para captar sus palabras. Sorprendentemente, la vagina habla con una voz masculina. En el imaginario ideológico del porno heterosexual la vagina articula el

---

<sup>8</sup> Linda Williams: *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. California: University of California Press, 1999.

lenguaje del heteropatriarcado. Esto ocurre con los textos de los situacionistas: los chicos hetero de izquierda siguen haciendo ventriloquía a través de las vaginas.

Por el contrario, Lamborghini no hace hablar a las vaginas. No atiende a la diferencia sexual ni de género. Explota la dimensión plástica de toda imagen pornográfica, la potencia política que vehicula su estética. En este sentido, está más cerca de las estéticas posporno de Win van Kempen, Annie Sprinkle, de las iniciativas feministas de Cosey Fanni Tutti o Adrian Piper, o de los trabajos posteriores de Sergio Zevallos. Como en el caso de las propuestas posporno, la obra entera de Lamborghini podría leerse como una reflexión sobre la biopolítica: desde la escena sangrienta del nacimiento sobre una cama en *El fiord* (1969) hasta la regulación de la vida del “niño proletario” en *Sebregondi retrocede* (1973), el cuerpo lamborghiniano es un organismo sometido constantemente a la violencia de la normalización política, luchando siempre por ser reconocido como humano, en la frontera entre lo animal y lo monstruoso.<sup>9</sup>

Mediante la pornografía, Lamborghini busca, como Sade, cartografiar un espectro de lo social que excede las taxonomías de la nueva ficción española del Estado-nación: el cuerpo social allí donde su representación y su reconocimiento políticos se desdibujan, “la vida desnuda”, por decirlo con Giorgio Agamben, el cuerpo a punto de ser objeto de protección (o de violencia) legal o institucional, con deseos y placeres que ningún partido (de derecha o de izquierda) puede ni quiere asumir. Por eso en el *Teatro proletario de cámara* Jordi Pujol, Francisco Umbral y Rubert de Ventós se encuentran a pelo.

En esta colisión entre porno y política, Lamborghini, del que no se puede sospechar influencia del feminismo constructivista, parece tener claro que en el sexo hay poco de biológico o de natural. Más bien al contrario. Objeto central de todas las regulaciones, el sexo es la estructura misma de lo político, su gramática oculta. El ciudadano es ante todo, un cuerpo que desea y el Estado es un dispositivo camuflado de producción y construcción libidinal, una máquina colectiva de desear y follar. La “nazi-ón” (española o catalana) es aquí representada

---

<sup>9</sup> Para esta lectura biopolítica de Lamborghini, véase Gabriel Giorgi: “El crimen, el experimento, la literatura”, en Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (Eds.): *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona, 2008.



como una red tentacular cuyos brazos acaban en miles de camas que no son sino centros sociales de administración del coito.

Lamborghini, como Sade, utiliza el lenguaje pornográfico para describir las fuertes transformaciones políticas en las que se encuentran inmersos. En Sade el paso (al que él resiste con obstinada nostalgia) del Antiguo Régimen y los privilegios aristocráticos a la República y su ordenamiento burgués. En Lamborghini, la “transición democrática española” es descrita como una promesa utópica que acaba mal: “Al-hiena la política, alimenta de carroña”. El estado del bienestar, añade Lamborghini, es un camino que lleva “del matrimonio al paro al manicomio. Doble locura en un lugar paleta”.

En ese análisis de la transición democrática, el texto pornográfico le sirve a Lamborghini como aquel que expresa mejor las relaciones cambiantes entre política y deseo, entre cuerpo y capital. La pornografía es un lenguaje en el que se distribuyen relaciones entre sexo y valor. Como tecnología de producción de subjetividad, la pornografía funciona como uno de los soportes mercantiles que permiten intercambiar placer, poder y representación. La pornografía es el teatro *proletario* de cámara, donde se escenifica la violencia de clase, pero también sexual y de género. El cuerpo pornográfico es el cuerpo proletario por excelencia, ya que es su capacidad libidinal total la que es puesta a trabajar.

Hay un Lamborghini marxista que denuncia cómo el trabajador “glandestino” es objeto de explotación y alienación, y que al mismo tiempo lo reivindica como reserva revolucionaria. Pero, al final, es el Lamborghini sadiano el que gana. El horizonte de la revolución sexual y democrática no es utópico, sino apocalíptico: el capitalismo, la corrupción, la violencia se acaban follando a la utopía. “Eros”, dice Lamborghini, “es un compulsivo que esclaviza a los hombres”. La justicia, dice Sade, no recompensa el bien, sino el mal; la virtud (Justine) lleva a la desdicha; el vicio (Juliette) siempre sale ganando. Abel y Caín son dos hermanas (como las dos Españas, las dos Argentinas) que nos invitan a una orgía necropolítica.