

# APUNTES SOBRE SAN SEBASTIÁN

Daniel LINK  
*Universidad Nacional de Buenos Aires*

Textos de Daniel Link, salvo indicación contraria.

0.



Federico García Lorca, *San Sebastián*.

El dibujo, publicado por Gregorio Prieto, procede del archivo de Enrique Gómez Arboleya (GIBSON, 1998).

Convengamos en que una de las actitudes más hermosas del hombre es la actitud de San Sebastián.

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York* (GARCÍA LORCA, 1990).

## 1.



Guido Reni (1615-1616, Génova)

Y de pronto apareció ante mi vista, en un ángulo de la página siguiente, un cuadro que me causó la impresión ineludible de que había estado allí, esperándome, para que yo lo viera. Era una reproducción del San Sebastián de Guido Reni que se encuentra en la colección del Palazzo Rosso de Génova. El tronco del árbol negro y levemente inclinado de la ejecución destacaba sobre un fondo a lo Tiziano, formado por un bosque melancólico y un cielo sombrío y distante. Un joven de notable belleza estaba, desnudo, atado al tronco del árbol. Tenía las manos cruzadas en alto, por encima de la cabeza, y las cuerdas que le ceñían las muñecas estaban a su vez atadas al árbol. No se veían más ligaduras, y sólo paliaba la desnudez del joven un burdo paño blanco, anudado flojamente a la altura de la ingle.

Supuse que se trataba de la representación del martirio de un cristiano. Pero como la obra se debía a un pintor de la escuela ecléctica del Renacimiento, incluso la pintura de la muerte de un santo cristiano desprendía una viva impresión de cultura pagana. En el cuerpo del joven –que recordaba el de Antínoo, el amado de Adriano, cuya belleza tantas veces ha inmortalizado la escultura- no se veían rastros del duro vivir o de la decrepitud que se ven en tantas representaciones de santos. Contrariamente, en aquel cuerpo sólo había juventud primaveral, luz, belleza y placer.

Su desnudez blanca e incomparable resplandece sobre el fondo crepuscular. Sus brazos musculosos de guardia pretoriana acostumbrados a tensar el arco y a blandir la espada están alzados en ángulo gracioso y sus muñecas atadas se cruzan inmediatamente encima de la cabeza. Tiene la cabeza levemente alzada y los ojos abiertos de par en par, contemplando con calma profunda la gloria de los cielos. No es dolor lo que emana de su pecho lampiño, de su abdomen tenso, de sus caderas levemente inclinadas, sino una llama de melancólico placer, como el que produce la música. Si no fuera por las flechas con la punta profundamente

hundida en el pectoral izquierdo y en el costado derecho, parecería un atleta romano descansando de su fatiga, apoyado en un árbol oscuro de un jardín.

Las flechas se han hundido en la carne tersa, fragante y juvenil, y pronto consumirán el cuerpo, desde adentro, con llamas de supremo dolor y éxtasis. Pero la sangre no mana, y ni siquiera están las innumerables flechas que se ven en otras representaciones del martirio de San Sebastián. Esas dos flechas solitarias proyectan sus calmas y gráciles sombras en la suavidad de su piel, como las de una rama en una escalinata de mármol.

Yukio Mishima, *Confesiones de una máscara* (MISHIMA, 2002: 46-48).

## 2.



Nos dicen que hay que entender el San Sebastián de Raffaello Sanzio (1483-1520) posiblemente como un autoretrato del pintor. Un ejercicio de ascesis en el que la flecha se toma como si fuera una pluma o un pincel: en todo caso, un instrumento de autoconstrucción y autotransformación. La mano del santo (que en ninguna otra representación aparece tan tranquilo) es de una belleza sobrenatural. ¿En qué piensa San Sebastián/Rafael? ¿En una comunidad imposible (y por eso, el juego de identificación y distancia que domina el cuadro)? ¿En la unidad no sintética de sus contradicciones?

## 3.

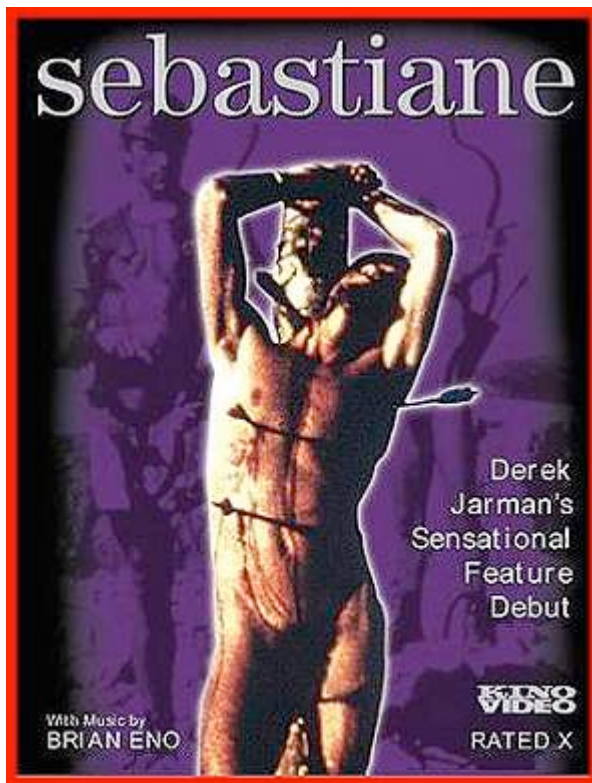


Marcel Duchamp, *San Sébastien* (1909)

No hay gran artista que no haya hecho su propio San Sebastián. Y casi podría decirse que [las magnitudes del arte](#) se resuelven en la relación que cada uno de ellos entabló con la imagen del mártir. Duchamp decidió en algún momento de su progresiva apatía romper con el arte retiniano. Muy avisado, el artista de lo *déjà fait* encontró en la representación de San Sebastián las razones de ese abandono. Por eso propone no una versión propia (personal o subjetiva) del martirio sino una reproducción de una reproducción y, más precisamente, de la quincalla industrial de las santerías.

Duchamp es el primero de una larga lista de artistas (que culmina en la obsesión maníaca de coleccionista de Sebastián Freire) que decide reproducir las estatuillas de santos que caracterizan el *kitsch* serial (capitalista) del catolicismo y, con ese gesto, lo anticipa todo: todo su arte, pero también todo el arte del siglo XX. Al mismo tiempo, cancela toda posibilidad de utilizar (de seguir utilizando) el arte como *shifter* de indentificaciones imaginarias. No se pinta un tema (en 1909, todavía en la línea del fauvismo del que Matisse era el abanderado) porque sea interesante respecto de la subjetividad del artista, *sino porque lo es en relación con los estados de la cultura.*

4.



Afiche de la película de Derek Jarman

El culto de San Sebastián es omnipresente en la cultura homosexual masculina (así como en la literatura psicoanalítica). Y cabría encontrar en este culto un magnífico ejemplo de la forma en que la apropiación de los temas culturales por los gays, la función que hacen desempeñar a las imágenes, está en conflicto abierto con el cifrado psicoanalítico. La erotización, en el curso de la historia, del cuerpo martirizado del santo, hasta el punto de que, a partir del Renacimiento, el suplicio desaparezca tras el erotismo. Es la transformación de una situación de sometimiento al orden dominante en un proceso de subjetivación elegido, es decir, la constitución de uno mismo como sujeto responsable de sus propias elecciones y de su propia vida, por medio de la erotización y la sexualización generalizada del cuerpo. Es el placer el que aniquila la opresión, es el cuerpo reivindicado que anula al cuerpo sometido al orden social y permite que emerja una nueva subjetivación.

Didier Eribon, *Una moral de lo minoritario* (ERIBON, 2004: 112-113).



## 5.



Discípulo del gran Paolo Ucello, Andrea Mantegna es uno de los grandes pintores arqueólogos del Renacimiento. En casi todos sus cuadros (pero en ninguno tanto como en dos de los tres San Sebastián que pintó) abundan las referencias a la arquitectura clásica, que sirven, sobre todo, para crear un clima de desolación. Protegido de los Gonzaga, en Mantova (la ciudad de Virgilio), Mantegna contribuyó al brillo de una corte de segundo orden, al mismo tiempo que era requerido de otras ciudades italianas y, aún, de Roma. La casa de Mantegna en Mantova (diseñada por él mismo) sigue siendo hoy una maravilla arquitectónica: en un cubo, Mantegna inscribió un cilindro (el patio interior), al cual dan las ventanas del edificio. La planta muestra una articulación entre el cuadrado y el círculo que todos los arquitectos modernistas han admirado como la realización más elevada de las grandes utopías constructivistas del siglo XX.

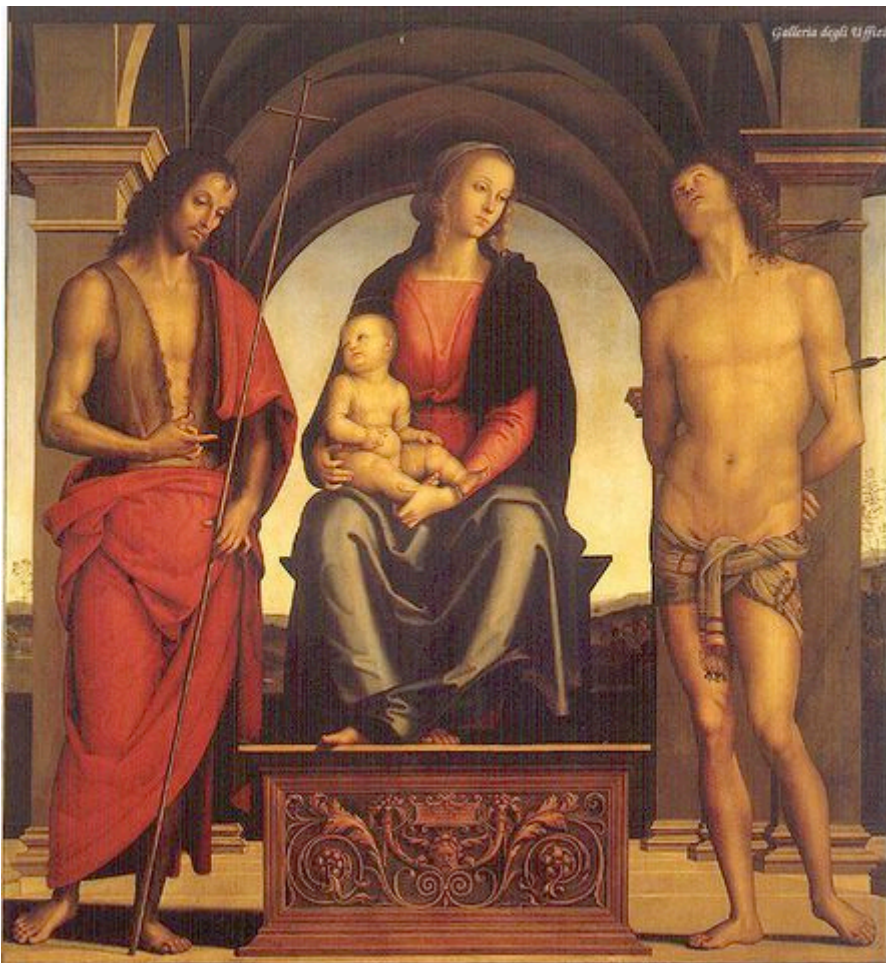
A diferencia de lo que se ve en los anteriores que pintó, Mantegna hace gala en éste de una libertad conseguida a fuerza de favores políticos: el cuerpo del Mártir (en el abdomen, sobre todo) abunda en anotaciones musculares de gran exquisitez que llaman al tacto.

Atado a una columna, San Sebastián se presta (porque sabe que su destino está en otra parte) a la mirada de los curiosos (o sus torturadores), aquéllos que, al pie del cuadro, intercambian con total naturalidad las injurias que constituyen al mártir:

En el principio, hay la injuria. La que cualquier *gay* puede oír en un momento u otro de su vida, y que es el signo de su vulnerabilidad psicológica y social [...], traumatismos más o menos violentos que se experimentan en el instante pero que se inscriben en la memoria y en el cuerpo (porque la timidez, el malestar, la vergüenza son actitudes corporales producidas por la hostilidad del mundo exterior) (ERIBON, 2001: 29).

Pero la grandeza de Mantegna no se detiene allí: al poner a San Sebastián contra un fondo de edificios derrumbados, el pintor dice que ese trauma no sólo interpela (captura y constituye) la conciencia del mártir sino también a la civilización en su conjunto. Un mundo en el que es posible estigmatizar a uno es un mundo en el que se puede estigmatizar a todos y a cualquiera: *la ruina de la civilización*. La perspectiva que domina el cuadro (“sotto in sú” de abajo hacia arriba), no hace sino acentuar la grandiosidad de la representación y, por lo tanto, universalizar el comentario de Mantegna: la iconografía de San Sebastián, con todo lo operístico que incluye, es el lugar donde la cultura anuncia (con ruido de fracaso) su propio punto de derrumbe.

## 6.



"Donde hay poder, hay resistencia" quiere decir dos cosas al mismo tiempo: que siempre que haya un ejercicio del poder habrá, al mismo tiempo, una resistencia a la eficacia de ese poder (por la vía de la ascesis, sino por otras). Así interpretan el célebre apotegma foucaultiano los partidarios de las micropolíticas para justificar sus variadas militancias y para afirmar el carácter ciego del poder (ciego y sordo, se nos dice, a todo lo que se le opone y se le opondrá siempre, por principio). Sea. Pero también se puede leer en esa frase, sencillamente, que hay poder allí donde hay resistencia (y precisamente por eso). El poder se ejerce contra determinadas prácticas (determinados estilos, determinadas configuraciones ideológicas): precisamente aquellas que han sido tipificadas (no importa cuan paranoico consideremos que es el poder en este punto) como peligrosas para el estado de las cosas de este mundo (lo que se resiste a la normalización). En esta segunda versión, el poder deja de

ser ciego y se vuelve sabio (hay poder *porque* hay resistencia). Interrogando el ejercicio del poder se comprenderán las verdades contra las cuales su rabia se levanta.

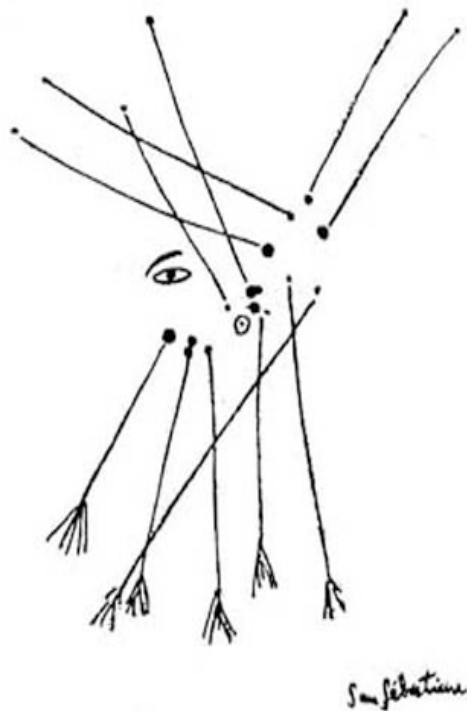
La Iglesia fue y es sabia, en este punto, y por eso siempre condenó (y condenará) la homosexualidad como una práctica aberrante. Pero es precisamente por ese ejercicio (sabio) del poder que puede comprenderse la distancia *ontológica* entre la homosexualidad y, por ejemplo, el fetichismo de los zapatos (que, hasta donde yo sé, nunca fue condenado por la Iglesia, por más material genético que se hayan derramado a lo largo de los siglos sobre los tacos, los empeines o las suelas).

Como lo demuestra este San Sebastián pintado por Il Perugino (hizo otros dos), sólo hay dos cuerpos que importan: el cuerpo de la Sagrada Familia y el cuerpo homosexual (el cuerpo sexualizado por la vía de la ascesis): y ambos se (o)ponen en pie de igualdad. Cristo, María y San Sebastián, aunque sus miradas no se crucen (o precisamente por eso) *representan* las tres vías de la carne. ¡La Iglesia lo supo desde siempre! No fue, por lo tanto, por ignorancia que actuó, sino por pánico y maldad. Lo que los documentos de la Iglesia estigmatizan es lo que los artistas de la Iglesia celebraron: el placer de la carne, puro y absoluto; el amor inalcanzable (porque es socialmente imposible, pero también porque está más allá del afán reproductivo y en ese más allá se vuelve trascendente).

Sabemos por qué los artistas (desde Piero) acudieron una y otra vez a representar al mártir: sólo él les permitía estudiar la belleza del cuerpo masculino. Y si ese cuerpo se volvió el más *sexy* de toda la iconografía cristiana fue precisamente porque los artistas siempre supieron que no había otra celebración posible de las delicias de la carne sino ésa. Que mire el Niño a su padre (es su destino y es su cárcel), que mire María (con infinita melancolía) la Tierra hacia la que la mirada de esos dos complotados la expulsan. San Sebastián, en cambio, mira hacia lo alto: él comprende, desde el fondo de la tortura a la que lo condenan, que es a él a quien miran (¡a quien llaman!) desde el cielo. ¿Como no iba la Iglesia a abominar lo que, a todas luces, se salía de su esquema normalizador y sus fantasías de aniquilación? La Sagrada Familia, lo dice Il Perugino desde el fondo de los tiempos, no es nada sin San Sebastián: carece de sentido. Digan lo que se les dé la gana, asocien homosexualidad y exterminio cuántas veces quieran. La cosa ya fue escrita y esas imágenes no mienten: mejor, es *elegir* el cielo.



7.



Federico García Lorca, *San Sebastián* (1927)

### La canción de amor de San Sebastián por T. S. Eliot

Trad. Daniel Link

Llegaría vestido de cilicio  
Llegaría con una lámpara en la noche  
Y me sentaría al pie de tu escalón;  
Me azotaría hasta hacerme sangrar,  
Y después de horas y horas de plegarias  
Y tortura y deleite  
Hasta que mi sangre rodeara la lámpara  
Y reverberara a la luz,  
Me presentaría como tu novicio  
Y después apagaría la luz  
Para seguirte adonde dijeras,  
Para seguirte donde tus pies son blancos  
En la oscuridad hacia tu cama  
Y donde tu vestido fuera blanco  
Y contra tu vestido tu pelo trenzado.  
Sólo entonces me mirarías a fondo  
Porque yo repugnaba a tu vista  
Me admitirías sin vergüenza  
Porque estaría muerto  
Y cuando llegara la mañana

Link, Apuntes sobre San Sebastián

Mi cabeza yacería entre tus pechos.

Yo llegaría con una toalla en la mano  
Y doblaría tu cabeza entre mis rodillas;  
Tus orejas enroscadas de tal modo  
Como las de nadie en todo el mundo.  
Cuando el mundo entero se derrita al sol,  
Derrita o congele,  
Recordaré cómo tus orejas se enroscaban.  
Me demoraría un momento  
Y seguiría la curva con mi dedo  
Y tu cabeza entre mis rodillas -  
Pienso que al fin entenderías.  
No habría nada más para decir.  
Me amarías por haberte estrangulado  
Y por mi infamia;  
Y te amaría aún más por haberte mutilado  
Y porque no habría ya más belleza en ti  
Para nadie, salvo para mí.

I would come in a shirt of hair/ I would come with a lamp in the night/ And sit at the foot of  
your stair;/ I would flog myself until I bled,/ And after hour on hour of prayer/ And torture  
and delight/ Until my blood should ring the lamp/ And glisten in the light;/ I should arise your  
neophyte/ And then put out the light/ To follow where you lead,/ To follow where your feet  
are white/ In the darkness toward your bed/ And where your gown is white/ And against your  
gown your braided hair./ Then you would take me in/ Because I was hideous in your sight/  
You would take me in without shame/ Because I would be dead/ And when the morning  
came/ Between your breasts should lie my head.

I would come with a towel in my hand/ And bend your head beneath my knees;/ Your ears  
curl back in a certain way/ Like no one's else in all the world./ When all the world shall melt  
in the sun,/ Melt or freeze,/ I shall remember how your ears were curled./ I should for a  
moment linger/ And follow the curve with my finger/ And your head beneath my knees -/ I  
think that at last you would understand./ There would be nothing more to say./ You would  
love me because I should have strangled you/ And because of my infamy;/ And I should love  
you the more because I have mangled you/ And because you were no longer beautiful/ To  
anyone but me.

T. S. Eliot, *Letters I*, 46-7

## 8.



¿Por qué el capitán de la guardia romana, después de haber sobrevivido a la tortura sagitaria gracias a la intervención de ángeles y *putti* -tal como puede verse en esta representación de Rubens (1602-1603), que no se iba a perder semejante festival de carne atormentada- volvió a lo del emperador Diocleciano a reprocharle su conducta, sólo para recibir una segunda condena, ésta definitiva: fue apedreado hasta la lapidación (la misma suerte que habrían corrido algunas adúlteras africanas en nuestro tiempo, de no haber mediado la "opinión pública").

La caridad cristiana querrá leer allí la voluntad de poner la otra mejilla, pero esa interpretación repugna políticamente. ¿Fue la soberbia lo que condenó al mártir? ¿Después del comercio que tuvo con Dios, resultado del cual son estos diligentes paramédicos, se creyó inmune a los poderes del mundo? ¿Por qué volver a repetir un *coming-out* que tanto sufrimiento le produjo? [Llamado desde el cielo](#) por una mirada que lo constituye, ayudado en su recuperación por las caricias de estos enviados supraterráneos, que lo confirman como lo que es, [un cuerpo marcado](#), ¿qué más quería Sebastiano?

La única lección posible para comprender la renuncia al nácar angélico y la aceptación de su papel ante la historia (de todo lo cual es indicio la posición de su cara, ya rendida) es imaginar las palabras que el santo llevó a los oídos del Estado y de las cuales la versión latina es un pálido reflejo: "Ad hoc me Dominus resuscitare dignatus est, ut conveniam vos et redarguam vos de malis, quae Christi famulis irrogatis" ([VORAGINE, \*Legenda Aurea. De sancto Sebastiano\*](#)) ("Para esto el Señor tuvo la gracia de prorrogar mi vida: para que me presente ante vos y para reprimiros por los males que impones a los siervos de Cristo"). En la versión de la *Legenda*, Sebastián es un activista que vuelve para protestar por la violencia ejercida contra sus semejantes (una [violencia biopolítica](#), un plan de exterminio). Para eso lo preparan los ángeles de Rubens y en eso lo convierten. Y las palabras del mártir al Estado no

admiten doble interpretación. Sebastián es el primero en transformar el proceso de abyección y de vergüenza en orgullo, en principio de vida: *he vuelto para volver a decirte que no. Y volveré cuantas veces sea necesario.*

## 9.



Guido Reni (1611, Museo del Prado)

La vergüenza no es más que el sentimiento original de tener mi ser *exterior*, insumido en otro ser y como tal sin defensa alguna, iluminado por la luz absoluta que emana de un puro sujeto; es la conciencia de ser irremediabilmente lo que fui siempre: como "aplazamiento"; es decir, en el modo del "todavía no" o del "ya-no-más". La vergüenza pura no es sentimiento de ser tal o cual objeto reprobable; sino de ser, en general, un objeto; es decir, de *reconocerme* en ese ser degradado, dependiente y coagulado que soy para otro. La vergüenza es sentimiento de pecado original, de caída original, no del hecho de que yo hubiera cometido tal o cual falta; sino simplemente del hecho de que he "descendido" al mundo, en medio de las cosas y que tengo necesidad de la mediación de otro para ser lo que soy.

El pudor, y sobre todo el temor de ser sorprendido en estado de desnudez, son sólo especificaciones simbólicas de la vergüenza original: el cuerpo simboliza aquí nuestra objetividad sin defensa. Vestirse es disimular su objetividad, reclamar el derecho de ver sin ser visto; es decir, de ser sujeto puro. Por eso el símbolo bíblico de la caída, tras el pecado original, es el hecho de que Adán y Eva "se dan cuenta de que están desnudos". La reacción contra la vergüenza consistirá justamente en percibir como objeto a aquel que advierta *mi* propia objetividad.

Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada* (SARTRE, 1948: 105).

10.

Pier Paolo Pasolini, *San Sebastiano* (1943)

### Sed de muerte

Estoy destruido, o al menos transformado  
 hasta no reconocermé, porque en mí  
 está destruida la ley, que  
 hasta este momento  
 me había hermanado a los demás:  
 un muchacho normal, o al menos no anormal,  
 o anormal como todos... Aunque  
 (¿es preciso decirlo?) lleno  
 de todos los errores que mi clase  
 y mi nivel social en ella  
 acarrea -y que el privilegio repara.  
 A pesar de esto,  
 yo, antes de que tú entraras en mi vida  
 -cuestionándola  
 y transformándola en un montón de escombros-  
 era como todos mis compañeros.  
 Es, pues, a través de la destrucción de todo  
 lo que me igualaba a los demás  
 como me convierto  
 -cosa inaudita e inaceptable- en un DIFERENTE.  
 Esta diferencia se me revela de improviso:  
 hasta ahora había permanecido oculta

Link, Apuntes sobre San Sebastián



por la inestable embriaguez que había adquirido (ilusionándome con poder callármelo todo para siempre), con su presencia.

Pier Paolo Pasolini. *Teorema* (PASOLINI, 1970: 109).

## 11.



El rey David no pudo edificar una casa consagrada a su dios, IHVH, porque las guerras lo tuvieron ocupado. Fue su hijo Salomón el que encaró la construcción, según las formas y los cálculos dictados por el mismo IHVH a David. Sólo el sumo sacerdote podía pronunciar el nombre de Dios una vez al año, y cuando Roma destruyó ese templo, el nombre ya no pudo pronunciarse más y sólo pudo ser escrito. Pero interdicto, el nombre quedó partido en dos mitades que se buscan para siempre, errando por el cosmos. IH designa a un ser insensato que, sin conocer nada sobre sí, sueña y piensa. VH es el nombre de un ser condenado al exilio por la concupiscencia de la carne.

¿Dónde y cómo se escribe el nombre de Dios sino en el cuerpo de San Sebastián? Por eso, el mártir aparece en todas las épocas y por todas partes: en la Edad Media, durante el Renacimiento, y después. En Flandes, en cada una de las ciudades italianas, en España, como éste que pintó Pedro González Berruguete (1455-1503), mucho antes de que El Greco hiciera lo propio en 1580.

En el siglo VII, una peste causó estragos en Roma. Desde entonces, el pueblo interpretó las sucesivas epidemias como flechas disparadas por un arquero enviado por Dios (IHVH). Sebastián, el oficial condenado al suplicio en el siglo III durante las persecuciones de

Diocleciano, sobrevivió a los hondazos y las flechas de su suerte inaudita, y por eso el pueblo de Dios lo eligió como intercesor ante la peste (además, los estigmas que las flechas dejaron en su cuerpo se parecían a las marcas de los apestados).

Si los artistas del Cristianismo desarrollaron alrededor de San Sebastián un proyecto de estudio corporal, no hay que entender ese proyecto sólo como una investigación estética (cuáles son los rasgos decisivos para decir del cuerpo del varón que es bello) sino, sobre todo, *biopolítica* (una política del cuerpo múltiple de las poblaciones, de la cohabitación, de la reproducción, la salud y la longevidad), y por eso es que se lee en el cuerpo del mártir la inscripción de IHVH y por eso es que se reclama para el santo una misión terapéutica. Allí donde la cólera de Dios (IHVH) arrojaba la peste, los artistas trataban de conjurarla con el cuerpo simétricamente marcado del mártir.

Por eso hoy el martirio de San Sebastián vuelve con toda su fuerza. Sirve de comentario para un nuevo espacio biopolítico. Sirve de umbral para una nueva antropología. Un cuerpo marcado con el nombre de Dios, del cual una parte se ha perdido sin que se sepa bien si corresponde al ser insensato que sueña o al que se entrega al goce de la carne (porque, además, uno y otro son el mismo). Lo que queda son las marcas (HIV) en un cuerpo atormentado y bello, llamado por segunda vez a interceder por nosotros en los cielos.

12.



[Tony de Carlo](#). *El santo protector de Sida*.

**Ant:** O quam gloriosa refulget gratia sebastianus dei martyr inclitus qui militis portans insignia sed de fratrum palma sollicitus confortavit corda pallentia verbo celi sibi collato celitus.

**V:** Ora pro nobis beate martyr Sebastiane.

**R:** Ut digni mereamur pestem epidimie illesi pertransire et promissionem christi obtinere.

Anthoine Vérard (ed.). *Hore beate virginis marie ad usum Sarum* (VÉRARD, CA. 1505: folio 103).

El proceso de abyección y la vergüenza que entraña son estructuras que colectivizan, ya que inscriben en una misma categoría a los individuos marcados por un mismo estigma, y que a la vez individualizan, pues inducen a cada uno a detestarse, en sí mismo y en el otro que se le asemeja. La mirada exterior, la homofobia social, produce una identidad; la mirada propia, la homofobia interiorizada, produce una desidentificación. Esta vez ya no se trata de la solidaridad de los "monstruos" en el planeta Urano. Aquí cada reptil reptea solo, aunque esté necesariamente ligado con los demás representantes de su especie, con los que participan del mismo sistema erótico que él. Así, los homosexuales constituyen una categoría, un grupo, y – digamos la palabra– una comunidad, pero son entidades que se deshacen a medida que se elaboran: una comunidad imposible.

Todo *gay* vive esta contradicción irresoluble. Y pero eso Sartre puede decir de Genet (como se podría decir de cualquier *gay*) que es y quiere ser "la unidad no sintética de sus contradicciones".

Didier Eribon, *Una moral de lo minoritario* (ERIBON, 2004: 314).

## 13.



El papa Sixto IV erigió una capilla en el Vaticano y sus paredes fueron cubiertas más tarde por frescos de Miguel Ángel. En uno de los sectores principales cuatrocientas figuras representan el Juicio Universal. Más de la mitad de su extensión está ocupada, en lo alto, por el mundo celestial, con Cristo juez en el centro, junto a la Virgen María; más abajo están las almas juzgadas que ascienden al cielo, y más abajo todavía, a la izquierda, quienes son arrastrados al infierno, en el centro los ángeles que despiertan a los muertos de sus tumbas, y a la derecha la nave de Caronte. Cerca de Cristo, junto a otros santos, se ve a San Sebastián, caracterizado por un haz de flechas que empuña con su izquierda. El pintor de ese modo quiso representar su condición de soldado romano, jefe de guardias del cruel emperador Diocleciano. Su físico además es uno de los más fuertes del fresco, el tórax es macizo y casi cuadrado, los brazos y piernas muy anchos y no largos. El gesto de las manos también es indicativo de fuerza y decisión. En cambio el rostro es notablemente sensible, y los cabellos caen rizados sobre los hombros. Apenas el extremo de un lienzo le cubre parte de la ingle, pero toma la forma del miembro que oculta, de volumen decididamente mayor al de las otras figuras masculinas imaginadas por Miguel Ángel. San Sebastián se destaca como una de las figuras más bellas, potentes y bondadosas del Juicio Universal, pintado sobriamente en diversas tonalidades de ocre, junto a otras figuras abigarradas multicolores, y contra un fondo de cielo claro.

Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair* (PUIG, 1973: 217).



## 14.



El Greco (1580, Palencia)

De los cuatro Sebastianes que pintó El Greco (uno, horriblemente mutilado por dos herederas intransigentes, había sido destinado por el artista a su capilla funeraria), éste (que actualmente puede verse en la catedral de Palencia) es el más grandioso (por formato: 192 x 152 cm, pero también por la fuerza de la composición). Como en otros poquísimos hitos de la iconografía del mártir, aquí se lo ve *pensativo*. Más allá del dolor y más allá del goce (más allá del éxtasis), Sebastián se entrega a la meditación. ¿Será posible adivinar qué piensa (y en qué términos lo hace) el centurión de Diocleciano? Afortunadamente contamos con un texto estrictamente contemporáneo del cuadro de El Greco que no puede entenderse sino como la meditación de Sebastián (de éste, sino de todos). Corresponde a otra tradición lingüística y cultural, pero las palabras *sólo pueden entenderse* como el monólogo interior de *esta personalidad atormentada*:

To be, or not to be: that is the question:  
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
 The slings and arrows of outrageous fortune,  
 Or to take arms against a sea of troubles,  
 And by opposing end them. To die: to sleep;  
 No more; and by a sleep to say we end  
 The heart-ache, and the thousand natural shocks



That flesh is heir to, 'tis a consummation  
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;  
 To sleep: perchance to dream: aye, there's the rub;  
 For in that sleep of death what dreams may come,  
 When we have shuffled off this mortal coil,  
 Must give us pause: there's the respect  
 That makes calamity of so long life;  
 For who would bear the whips and scorns of time,  
 The oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
 The pangs of despised love, the law's delay,  
 The insolence of office, and the spurns  
 That patient merit of the unworthy takes,  
 When he himself might his quietus make  
 With a bare bodkin? who would fardels bear,  
 To grunt and sweat under a weary life,  
 But that the dread of something after death,  
 The undiscover'd country from whose bourn  
 No traveler returns, puzzles the will,  
 And makes us rather bear those ills we have  
 Than fly to others that we know not of?  
 Thus conscience does make cowards of us all,  
 And thus the native hue of resolution  
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
 And enterprises of great pitch and moment  
 With this regard their currents turn awry  
 And lose the name of action...

William Shakespeare, *Hamlet* (1600)

Ser o no ser: ése es el dilema./ Si es más noble a la mente sufrir/ los hondazos y las flechas de una suerte ultrajante/o tomar armas contra un mar de contrariedades/ y, combatiéndolas, acabar con ellas. Morir..., dormir;/nada más; y pensar que con un sueño damos fin/ a la angustia y a los mil conflictos naturales/ que son la herencia de la carne: es un final/para desear con devoción. Morir, dormir;/ dormir, tal vez soñar. Sí, el problema es/cuáles sueños serán, en ese letargo de la muerte,/ cuando nos hayamos arrojado al torbellino mortal,/ los que nos darán tregua. Es ese aspecto/ el que da tan larga vida al infortunio;/ pues, ¿quién soportaría los ultrajes y desdenes del tiempo,/ los agravios del opresor, las afrentas del soberbio,/ los pinchazos del amor desdeñado, la demora de la ley,/ las insolencias del poder y los desprecios/ que el mérito paciente recibe de la injuria,/ cuando uno mismo podría darse paz/ con un simple estilete? ¿Quién querría llevar cargas tales,/ gemir y sudar bajo el peso de una vida agobiante,/ si no fuera que el miedo al más allá de la muerte,/ la desconocida región de cuyos confines/ ningún viajero vuelve, desconcierta la voluntad/ y nos hace soportar las penas que tenemos/ en vez de lanzarnos a otras que desconocemos?/ Así, la conciencia nos hace a todos cobardes/ y así el matiz innato de resolución/ se desmaya en el tinte pálido del pensamiento,/ y las empresas de gran aliento o importancia,/ por ese reparo, se descarrilan/ y pierden el nombre de acción... (trad. D. L.)

15.



Mishima como San Sebastián

No era el suyo un destino que inspirase lástima. No, en modo alguno fue un destino lastimoso, más bien altivo y trágico. Un destino que bien hubiera podido llamarse resplandeciente.

Debidamente considerado, parece probable que en muchas ocasiones, incluso en pleno trance de un dulce beso, el presentimiento del sabor de los dolores de la muerte forzosamente tuvo que surcar su frente con una alada sombra de dolor.

Y también por fuerza tuvo que prever, aunque sólo fuera oscuramente, que no menos que el martirio era lo que desde un principio lo esperaba, que aquella marca a fuego que el Destino le había impuesto era precisamente el signo que lo diferenciaba de todos los hombres de la Tierra.

Yukio Mishima, *Confesiones de una máscara* (MISHIMA, 2002: 52).

16.



**Sebastiano, mártir**  
Fotografías de Sebastián Freire

Un soldadito de la guardia pretoriana (Sebastián) ha sido herido y no quiere que le saquen la flecha. Antes quiere saber el nombre del arquero. A qué casta pertenecía. El material de la flecha. Dónde estaba el arquero.

¿Qué longitud tenía la flecha?

Mientras están discutiendo estas cuestiones el soldadito se muere.

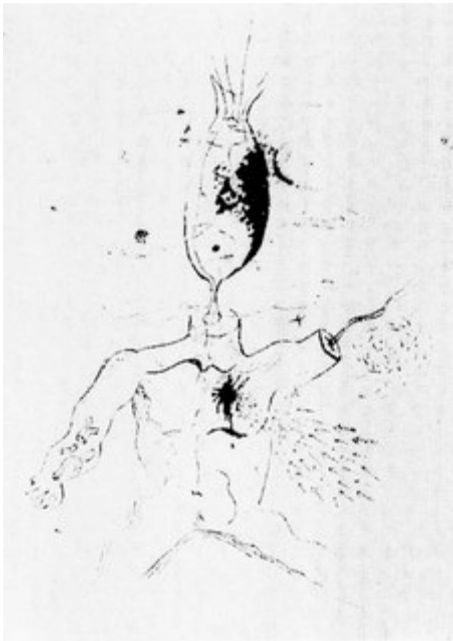
"En cambio –dice Borges que dice Buda–, yo enseñé a arrancar la flecha."

¿Qué es la flecha, insiste el búdico Borges, sino la idea del yo, de todo lo que llevamos clavado? El Buda dice que no debemos perder tiempo en cuestiones inútiles.

Por ejemplo: ¿Qué es la fotografía? ¿Qué es un santo? ¿Es finito o infinito el deseo? ¿Qué es la muerte?

Arturo Carrera

17.



Salvador Dalí, *Sant Sebastià*.  
Publicado en *L'Amic de les Arts*, 31 de julio de 1927.

## La "ficción normativa" de la homosexualidad

por Gabriel Giorgi

La solidaridad retórica entre homosexualidad e imaginación del exterminio no sorprende: la homosexualidad ha sido tradicionalmente asociada con la extinción de linajes, con el final de las familias y las progenes, la crisis del orden reproductivo, tanto biológico como cultural (en las resonancias múltiples que tenía a fines del siglo XIX y a principios del XX la noción de "degeneración", en referencia al agotamiento de las civilizaciones y la 'decadencia' de las culturas, según la fórmula con la que Max Nordau caracterizó el *fin du siècle*); los homosexuales, además, han sido frecuentemente (mejor dicho: sistemáticamente) representados en muertes violentas, como único final para sus cuerpos y sus deseos imposibles: *gay bashing*, suicidio, asesinato, son los finales que incontables narrativas han reservado para estos moderados perversos. Enfermedades diversas y letales, desde la sífilis al sida, se asocian a la homosexualidad como un azote merecido en los espectáculos que los medios masivos montan en torno a ella. Sucesivas diagnósticos culturales sobre sus perturbaciones psicológicas han hecho de los homosexuales una raza propicia de *serial killers* en ficciones literarias y cinematográficas. Al mismo tiempo, la imaginación histórica y cultural acerca del autoritarismo, y en especial del nazismo, ha trazado especiales conexiones entre homosexualidad y genocidio, convirtiendo a los homosexuales no sólo en una víctima segura (como lo muestra, por ejemplo, *Parágrafo 175* (2000), de Rob Epstein y Jeffrey Friedman, un documental sobre los homosexuales presos en los campos de concentración nazis, o las investigaciones en torno a las víctimas lesbianas y gays de la dictadura argentina de los '70) sino también, en cierta medida, en una explicación y una etiología del autoritarismo como patología política. La visibilidad del cuerpo homosexual en la modernidad —es decir, en su momento de nacimiento, en su punto de emergencia— ha estado estrechamente ligada a la imaginación de un 'final' que frecuentemente adquiere resonancias

Link, Apuntes sobre San Sebastián

colectivas y que se articula entre los tiempos de la naturaleza (la reproducción, la especie, la 'salud') y los de la cultura (la identidad colectiva, la genealogía, etc.). Es entre estos dos tiempos y estas dos dimensiones donde la homosexualidad conjuga preguntas y ficciones en torno a su 'derecho a la existencia', junto a deseos, promesas de una eliminación que para muchos equivale a una purificación del cuerpo social.

Esta recurrencia entre homosexualidad y exterminio, quiero sugerir, no tiene que ver sólo con prejuicios religiosos, con convencionalismos morales o con la violencia 'homofóbica'. Tiene sin duda que ver con todo ello, pero en tanto que expresan una función constitutiva de la noción misma de 'homosexualidad': el homosexual y la lesbiana nacen en el siglo XIX, entre la medicina y la criminología, como categorías a corregir, a curar y a perseguir y eventualmente eliminar. Se originan como *diagnóstico*, y por lo tanto como estrategia de intervención sobre la vida sexual de las poblaciones, para delimitar contactos, dar forma a identidades, codificar y normalizar prácticas. Son, en ese sentido, identidades llamadas a la existencia para nombrar y encarnar lo que no debería existir: el suyo es un destino ontológico paradójico.

Más en Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio* (GIORGI, 2004).



## BIBLIOGRAFÍA:

- ERIBON, Didier (2001), *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama.  
— (2004), *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*, Barcelona, Anagrama.
- GARCÍA LORCA, Federico (1990), *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa Calpe.
- GIBSON, Ian (1998), *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica.
- GIORGI, Gabriel (2004), *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- MISHIMA, Yukio (2002), *Confesiones de una máscara*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PASOLINI, Pier Paolo (1970), *Teorema* (trad. Enrique Pezzoni), Buenos Aires, Sudamericana.
- PUIG, Manuel (1973), *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SARTRE, Jean-Paul (1948), *El ser y la nada* (tomo II), Buenos Aires, Ibero-Americana.
- VÉRARD, Anthoine de (éd.) (ca. 1505), *Hore beate virginis marie ad usum Sarum* (Libro de las Horas), Paris.
- VORAGINE, Iacobus, [http://www.intratext.com/ixt/LAT0025/\\_PC.HTM](http://www.intratext.com/ixt/LAT0025/_PC.HTM)  
Printed source : *Legenda aurea* (excerpta), ed. R. Nickel, Stuttgart, 1988.

Pour citer cet article : LINK, Daniel (2008), « Apuntes sobre San Sebastián », *Lectures du genre n° 4 : Lecturas queer desde el Cono Sur*

[www.lecturesdugenre.fr/lectures\\_du\\_genre\\_4/Link.html](http://www.lecturesdugenre.fr/lectures_du_genre_4/Link.html)

Version PDF : 40-64