

SADE Y LA ESCRITURA DE LA ORGÍA  
Lucienne Frappier- Mazur

Poder y parodia en la *Historia de Julieta*

Traducción: Ana Arzoumanian

## INTRODUCCIÓN

Frecuentemente sacralizado en nuestros días, Sade ha sido acusado, sin embargo, de ser repetitivo y aburrido- maneras de tomar distancias a la luz de un texto que puede agredir al lector, y mucho más a la lectora; algunas veces de formas intolerables. Es cierto que de una obra a otra, y sobre todo en las grandes novelas, se encuentran los mismos discursos, las mismas escenas de orgía, la misma invención sado-erótica y siempre los mismos paroxismos; pero, acerca de esta repetición sobre-determinada, uno se debería preguntar aún cómo funciona y a qué corresponde. La *Historia de Julieta* marca la madurez de la novela sadiana, y se puede ver allí el logro extremo del modelo novelesco ofrecido por *Don Quijote*. Escrita en primera persona a diferencia de *Don Quijote*, se enriquece de la parodia y de la reflexividad del texto de Cervantes, y exhibe a ultranza el estatus intertextual de lo literario. Primera novela de Sade enteramente concebida, así parece, después de la Revolución, representa un estado más o menos definitivo de su pensamiento, caracterizándose por una nueva consciencia política y por unos cambios formales. Instala a la política en el corazón de la orgía, tanto por la politización de lo sexual como por la sexualización de lo político, y nos solicita por los lazos que teje entre la parodia, las relaciones de poder, y la escena orgiástica. Menos de cuatro años después del cierre de los

clubs de damas, menos de dos años después de la interdicción hecha a las mujeres de reunirse y de participar en la vida pública- dos respuestas dadas por la Convención a la agitación y al celo revolucionario ruidoso de algunas- la *Historia de Julieta* es una de las escasas novelas del siglo XVIII, con la *Moll Flanders* de Defoe, a dar la palabra a lo largo y a lo ancho de un texto, salvo en el curso de dos relatos internos, a una heroína físicamente libre de sus movimientos<sup>1</sup>, con una libertad en esa época inseparable del libertinaje y la transgresión.

La escena de la *orgía* se define como la representación de una acción *colectiva* centrada en el exceso- sexual, alimenticio, del lenguaje- y la confusión: mezcla de cuerpos, alimentos híbridos, indistinción entre decorado natural y artificial. La orgía connota a la vez lo híbrido, la repetición, y la equivalencia; y constituye siempre una *escena*. La *parodia*, que puede reflejar tanto la admiración como la censura, se distingue de otras formas de imitación por su dicción heterogénea. Imita por su modo burlesco un discurso o un código que amalgama con otros discursos, sin eliminar la discordancia. Sus definiciones pueden recogerse según dos concepciones principales: o bien la parodia re- inscribe un discurso clásico y no tendría más que un alcance restringido, o bien enunciaría un discurso subversivo, innovador y plural. La novela de Sade nos re- envía a esta segunda definición,

aún si contiene préstamos, collages y pasajes paródicos en el sentido estricto del término. De todas maneras, el texto desborda y se desnuda, fenómeno del cual aún la presencia no deleznable de una dimensión auto- paródica no alcanza a dar cuenta. *El texto es esencialmente paródico porque el imaginario sadiano redobla allí las estructuras paródicas propias al motivo de la orgía: circularidad y especularidad, transgresión, inversión, heterogeneidad*<sup>2</sup>.

Esas estructuras son aquellas del carnaval y, en la novela, la vena popular, gálica, de la orgía, puede ajustarse a la literatura carnavalesca. Pero, más que esta tradición, eso que la orgía sadiana parece inscribir directamente, dejando a un lado la diferencia de clases sociales, es la violencia y la brutalidad de los jaleos históricos, muchas veces verdaderos mataderos, que describe E. Leroy- Ladurie en *El carnaval de las novelas*.<sup>3</sup> Recíprocamente, conservando los trazos carnavalescos, la escena sadiana los transforma en una dirección pesimista y mortífera. Y pone a flote otra especie, aquella de la novela libertina del siglo XVIII, donde la orgía, aún teniendo lazos con la pornografía, asocia filosofía y erotismo por una filiación que se remonta al *Banquete* de Platón. Ciertamente, los relatos saturnales, término que reaparece en varios títulos del siglo XVIII, constituyen un eslabón entre orgía y carnaval, aunque siguen teniendo sus diferencias, y las mismas son bien profundas. La literatura

carnavalesca no está necesariamente centrada en lo erótico. Sobretudo, el carnaval es un acontecimiento público, y en parte igualitario en sus manifestaciones, y aún en sus funciones. Muy por el contrario, la escena de la orgía es elitista, y se lleva a cabo a puertas cerradas. Recluye sus actores casi siempre de la aristocracia, se desarrolla en el lujo y la prodigalidad, y desnaturaliza la inversión de las relaciones de clase propia a los saturnales.<sup>4</sup> Su estatus aristocrático estaba bien enraizado en el espíritu de los lectores, y la desproporción de los niveles entre los ejecutantes no amenazaba jamás la jerarquía social: los nobles sólo se abren entre los representantes de las clases inferiores, cuando son servidores o prostitutas<sup>5</sup>. El estereotipo de la marquesa acordando sus favores a su mucamo sería descripto más justamente como aquel servicio sexual consumado por el mucamo mismo.

La orgía sadiana, que exacerba las relaciones de poder, puede remitirse a las relaciones de clase pre-revolucionarias. Elige casi a todas sus víctimas dentro de la nobleza o dentro de las clases ricas, a pesar de lo cual los maestros de la orgía renuevan indefinidamente sus crímenes en una perfecta impunidad. Este encierro y esta desproporción inverosímil de fuerzas nos orientan hacia una lectura simbólica que, a partir de *La filosofía en el tocador*, no se refiere solamente a la sociedad del Antiguo Régimen. En segundo lugar, y por

retomar una distinción establecida por Michel Foucault, la novela de Sade reúne los trazos de un *ars erotica* y de una *scientia sexualis*, con, es cierto, un fuerte desequilibrio a favor de la segunda.<sup>6</sup> Ésta, según Foucault, habría invadido progresivamente el discurso sobre el sexo después del fin del siglo XVI. Hacia el siglo XVIII nacería “una incitación política, económica, técnica, para hablar del sexo “como una cosa” para administrar los discursos públicos, para ordenar según una cierta política que no sería forzosamente represiva: el discurso sadiano se inserta en este movimiento y lo excede en todos sus ángulos.

Del arte erótico, la novela de Sade retiene la búsqueda de una verdad en el placer como el absoluto posible y, probablemente, una cierta relación con el amo e iniciador (muchas veces una mujer). Pero de la ciencia sexual tiene todo, ya que este “poder saber”, como lo designa Foucault, se apoya sobre los procedimientos de la confesión, ella misma fundada sobre la noción de pecado; dos elementos que toman en Sade las formas inversas de la proclamación y de la transgresión. Sus personajes reivindican altamente el medio de sus actos criminales y sacrílegos, y sobre esta reivindicación de una sexualidad inseparable de la violencia se apoya todo el edificio estético, sociopolítico y filosófico del pensamiento de Sade. Es decir que él no concibe un texto sino un estado social fuera de una ciencia de lo sexual, siendo

la representación de lo sexual también una representación de lo social.

Toda la novela de Sade procede de la puesta literaria, en el curso de la acción, de modos de representación simbólicos, con el cuerpo erótico fantasmático en el centro. La lectura psicoanalítica, que se ofrece como evidencia, no alcanza a dar cuenta de ello. Otros factores pulsionales entran en juego en la elaboración del simbolismo- y de las técnicas- del cuerpo. El comportamiento sexual es en gran medida algo aprendido y determinado socialmente, que se integra en sistemas simbólicos más vastos.<sup>7</sup> Las prácticas sadianas parecen alejarse de la norma o contradecir su factura de base. Se las puede leer poniéndolas en relación con las turbulencias sociales vividas por su autor- comenzando, bajo el Antiguo Régimen, por ese encarcelamiento de trece años que él no pudo ni aceptar, ni comprender nunca. Siguen un paralelismo entre cuerpo erótico y sociedad, y entre cuerpo erótico y cuerpo textual, donde el discurso sadiano pone a veces una anterioridad del cuerpo y de la pulsión, y una relación de causalidad que va del cuerpo a lo social y a lo textual, en cuyo caso es el cuerpo que parece orientar la percepción de lo social y suscitar lo textual. O bien inversamente, el discurso pone a veces el lenguaje como fuente de la experiencia erótica, en cuyo caso constituye el imaginario ya tomado en lo social que organiza la relación con el cuerpo.

Esta continua oscilación deja en suspenso las cuestiones que surgen de causalidad y de anterioridad. Si en una misma época, formas comunes de simbolización caracterizan diferentes sistemas de representación, ¿es porque existiría una relación de causalidad entre la realidad social y económica y su representación simbólica en la ideología? Ésta sería la tesis marxista (pre- althusseriana). Nosotros hablaremos mejor de un proceso continuo de prioridades muy netas. Tal sería el punto de vista antropológico, con sus fluctuaciones: ¿cómo concebir, en efecto, la existencia de una realidad social que no fuese percibida al interior de la representación simbólica?<sup>8</sup>

Si, por otro lado, un autor tiende a subvertir los sistemas simbólicos, este fenómeno presupone más bien una homología entre sus diferentes sistemas, más que entre lo social y lo individual. En sus ensayos “antropológicos”, Freud ha vuelto sobre este segundo punto en varias oportunidades y ha establecido un paralelo entre el desenvolvimiento del individuo y aquel de la civilización o de las formaciones sociales, encontrando los mismos procedimientos de idealización en unos y en otros (al superyo individual y a la idealización del padre correspondería el desarrollo de un superyo colectivo- tanto el culto nacional de grandes hombres como el sistema totémico<sup>9</sup>). A pesar de su carácter silenciado, este género de paralelismos, que Freud no pretende de



ninguna manera que pueda dar cuenta de todo lo social<sup>10</sup>, vuelve en las interpretaciones antropológicas de los sistemas simbólicos, estos últimos presuponiendo igualmente una homología entre el inconsciente cultural y el individual. Y la interpretación antropológica de los ritos sociales retoma muchas veces las interpretaciones psicoanalíticas del simbolismo de los sueños y de los fantasmas<sup>11</sup>, aún cuando esta convergencia no sea siempre reconocida. Además, la teoría de las pulsiones permite precisar y completar la cercanía antropológica en el análisis del cuerpo erótico sadiano y de su simbolismo social y textual.

## LIBRO I

## CUERPO ERÓTICO, CUERPO SOCIAL: DESORDEN Y RITUAL

Se ha nombrado, descrito y re- descrito los ritos de la orgía sadiana, se los ha interpretado. Sin embargo, su estatus no se sobre entiende, y hay más para decir sobre su simbolismo social. No es cuestión de negarles todo carácter privado, de negar su relación con la sexualidad de Sade. El temperamento, la infancia, las circunstancias familiares, las particularidades, las particularidades psicológicas<sup>1</sup>, han debido ser los factores determinantes. Pero todo esto está relacionado, inextricablemente, al origen social y a los hechos de la Historia. Los fantasmas sadianos no poseen solamente un contenido psíquico y causas congénitas: su violencia inicial se ha apoyado en obstáculos y castigos inhabituales que la sociedad ha opuesto a las fantasías brutales y sacrílegas de esta aristocracia del Antiguo Régimen. Ellos son su respuesta, en el clima político amenazante de los años pre-revolucionarios, al arbitrio de cartas a escondidas, a la condena a muerte, a la prisión, a la abstinencia sexual y a las prácticas de recambio que los acompañan. Dos veces condenado a muerte, por el Parlamento de Aix en 1772, por el Terror en 1794, él ha soportado la encarcelación en el Antiguo Régimen de 1772 a 1773 y sobretodo de 1777 a 1790, y luego nuevamente durante el Terror, de diciembre de

1793 a octubre 1794, y en fin en el tiempo del Consulado y del Imperio, de 1801 hasta su muerte en 1814. Sade a vivido en su cuerpo mucho más que la realización siempre imperfecta de sus gustos sexuales: las perturbaciones sociales y la pobreza tan real que ellos le inflingían, la sucesión de poderes políticos y el encierro al que lo libraron, en condiciones psíquicas quizás más suaves a partir del Terror, pero, de todas maneras, muchas veces en el límite de lo soportable. Sería impensable que esta acumulación de pruebas psíquicas y morales, que él ha somatizado en la obesidad y en otros males<sup>2</sup>, no esté ligada al estado social que es responsable. Uno no duda lo suficiente en la espera corporal que constituye el encarcelamiento. La violencia del fantasma sadiano se redobla de esta violencia soportada durante tantos años. La escritura le permite a Sade dominar esta doble realidad, social y privada, en el imaginario erótico, por el ritual de la escena orgiástica.

En efecto, el ritual, tan individual como colectivo, tiene por objeto “reformular una experiencia pasada”<sup>3</sup>, pero orientándolo, es decir “convertir lo necesario en deseable”<sup>4</sup>. Es por eso que Víctor Turner reconoció en el símbolo ritual, como en el sueño, “una formación de compromiso entre dos tendencias contradictorias”, que permite conciliar “la necesidad de control social con las pulsiones que la satisfacción completa tendría por resultado destruir ese

control”<sup>5</sup>. A pesar de este rol de compromiso, algunos rituales, uno lo sabe, son bien violentos. Recíprocamente, ya que el fantasma sadiano no se caracteriza por la moderación, él adquiere un carácter ritual gracias a su costado metódico y organizado.

Poniendo en paralelo el ritual y el sueño, Turner se refiere implícitamente al fantasma, término que convendría más a su argumento, y al que Freud ha dado una acepción extendida. En *La interpretación de los sueños*, Freud lo describe precisamente como una formación de compromiso y muestra que “su estructura es comparable a la del sueño”<sup>6</sup>. El término de fantasma se justifica a propósito de Sade en el sentido de ensoñación diurna, de imagen, de escenario o de ficción que “el sujeto se cuenta en el estado de vela”, y figurando, “de manera más o menos deformada por los procesos defensivos, el cumplimiento de un deseo y, en último caso, de un deseo inconsciente.”<sup>7</sup> La teoría distingue aún entre “fantasmas conscientes o sueños diurnos; fantasmas inconscientes así como los descubre el análisis como estructuras subyacentes a un contenido manifiesto; fantasmas originarios”<sup>8</sup>. A primera vista, el fantasma sadiano aparece como consciente por definición ya que es verbalizado, reivindicando de manera obsesiva el deseo que el mismo figura: deseo de una práctica sexual polimorfa, deseo de suplantar al padre, de penetrar a la madre. Sin embargo,

detrás de estos deseos conscientes proliferan los “fantasmas originarios” tales como la angustia de castración (y sus avatares adultos al plan de lo social) o el incesto con la madre, y las “estructuras subyacentes” tales como la repetición, o el retorno masoquista de la posición sádica.<sup>9</sup> La cuestión del grado de conciencia propia del fantasma y/o al deseo en Sade no es pertinente a nuestros propósitos, que es estudiar el simbolismo social y textual de la orgía, por el cual, por otro parte, el lazo entre el ritual y el fantasma es esencial.

El ritualismo del fantasma sadiano manifiesta una tentativa de acomodamiento con lo real, propio del símbolo individual como del símbolo colectivo. Y el principio de realidad, para Sade, se confunde con los imperativos políticos y sociales. La diferencia particularmente importante entre su deseo y los obstáculos exteriores, explica a la vez la violencia de sus fantasmas y su fuerte ritualización. El símbolo ritual, dice Víctor Turner, re- envía a dos polos de significación, una ideológica, la otra sensorial, la primera pertenece al orden social y moral, y la segunda al orden natural y psicológico, y es el contenido de esta última que se acerca más a la forma exterior del símbolo<sup>10</sup>. La totalidad del texto sugiere también un paralelismo entre el cuerpo erótico, de un simbolismo particularmente legible, y el cuerpo social.

En regla general, la experiencia social del desorden se manifiesta, según Mary Douglas, “por símbolos de impureza

y de peligro...Una estructura social que se apoya sobre un alto grado de control consciente encontrará su estilo en un alto nivel de formalidad, en una estricta aplicación de la regla de pureza, en la denigración del proceso orgánico y la desconfianza a la luz de toda experiencia que escape al control consciente<sup>11</sup>”. Uno reconoce fácilmente en esta doble descripción una de las ambivalencias del símbolo sadiano, que asocia protocolo ritualista a la violencia y a la ruptura de la regla de pureza, reproduciendo así la fuerte estructuración social del Antiguo Régimen al mismo tiempo que su hundimiento, y el carácter voluntarista del ego cartesiano al mismo tiempo que la fuerza pulsional del deseo. Mary Douglas, inspirándose en Mauss, traza así las grandes líneas de la geografía social del poder tal como se materializa en el espacio corporal:

El cuerpo humano aparece siempre como una imagen de la sociedad y no sabría tener una manera natural de considerar el cuerpo que no comporte al mismo tiempo una dimensión social. El interés dado a las aberturas del cuerpo refleja una preocupación a la luz de vías de salida y de entrada en lo social, de rutas de evasión y de invasión. Bajo la ausencia de dilemas para preservar las fronteras sociales, no se estará atento en encontrar el acento puesto sobre los límites del cuerpo. El tipo de relación que se establece entre la cabeza y los pies, el cerebro y los órganos sexuales, la boca y el ano reproduce en general las relaciones jerárquicas correspondientes. Yo

avanzo entonces en la hipótesis de que el control corporal es una expresión del control social- el abandono del control corporal en el rito responde a exigencias sociales en vías a expresarse. Recíprocamente, no se tendrá éxito en imponer un control corporal en ausencia de formas sociales correspondientes. En fin, la impulsión por la cual tiende a establecerse una relación de armonía entre la experiencia de la psique y de lo social debe afectar también la ideología. En consecuencia, una vez que se haya reparado sobre la correspondencia entre el control social y corporal, se tendrá las bases necesarias para abordar las variaciones paralelas del pensamiento político e ideológico.<sup>12</sup>

Aún cuando los análisis de Mary Douglas se realizan sobre culturas tradicionales donde los individuos viven todavía en continuidad a su entorno, el principio de sus símbolos corporales deben algo a eso que ella pudo observar en algunos sectores de su propia sociedad, como lo prueban ciertas hipótesis suyas, y encuentra una confirmación suplementaria en las simbolizaciones sadianas. El contenido de los símbolos y sus implicaciones sociales pueden variar según los grupos, pero no así el género de percepción alimentada por sus configuraciones. Tratándose de Sade, y por lo tanto en un nivel individual, este modo de simbolización no ha podido más que reactivarse por la experiencia carcelaria, el espacio reducido y la somatización.

Y también a causa de la erotización que afecta toda percepción intensa del desorden social. Gilles Deleuze atribuye “la aptitud del erotismo a servir de espejo del mundo, de reflejar los excesos, de extraer de él las violencias” al hecho de que “eso que hay de excesivo en una excitación es, de alguna manera, erotizado<sup>13</sup>”. El mismo Sade retoma muchas veces esta segunda instancia. Estos diversos factores establecen una correlación entre la experiencia sadiana de lo social y la constitución del cuerpo orgiástico. Nuestro recorrido consistirá entonces en analizar las figuras y los esquemas de la orgía sadiana primero en tanto símbolos sexuales, luego buscando reparar el isomorfismo del cuerpo erótico y del cuerpo social (así como lo percibe Sade), isomorfismo que se desarrolla sobre el vértice semántico del desorden y del orden. De allí, dos problemas metodológicos. En primer lugar, uno puede preguntarse si el simbolismo social de la novela sadiana ha evolucionado con la sucesión de los regímenes políticos. Sobre este punto, veremos que la experiencia de los años revolucionarios ha introducido efectivamente los cambios bien visibles tanto en su simbolismo como en su práctica textual. Además, a pesar de que los planes de *Ciento veinte días de Sodoma* ya contienen todos los fantasmas de destrucción violenta que serán desarrollados más tarde, el plan de conjunto, el detalle de las torturas y la narración de la parte sintetizada obedeciendo a



un principio de orden exclusivo que quedará en consecuencia desigual. El otro problema tiende a la ambivalencia de las figuras y de los símbolos de la orgía, y a la dificultad de asignarlos en bloque, ya sea al orden o al desorden. Se los verá entonces reaparecer debajo diversas maneras. En el interior de este simbolismo todas las diferencias se manifiestan por el quiebre de la diferencia sexual y se resuelven en su supresión. Sade busca abolir las diferencias tanto ahogándolas en la indistinción heterogénea (capítulo I), como borrándolas por la reducción al masculino (capítulo II). Él las reafirma y las recrea en el imaginario utópico, reescribiéndolas según la jerarquía ideal de la orgía (capítulo III).

## Capítulo I

## LOS SIGNOS DE LO HETEROGÉNEO: HIBRIDEZ E INDISTINCIÓN ORGIÁSTICA

El término heterogéneo re-envía a la ausencia de unidad, a los efectos de exterioridad y de ruptura suscitados por los fantasmas corporales, efectos que uno encontrará en el orden de los significantes. Aquí, aparecen en tanto manifestación simbólica de lo heterogéneo pulsional, es decir de un proceso desestructurante, al comienzo inasimilable a la significación, pero que hace sentido por la simbolización. De entrada se debe subrayar que la naturaleza híbrida, de lo “de más”, de los símbolos de lo heterogéneo, tiende a disolverse en la indistinción orgiástica. Ésta, por la fuerza de su propio movimiento, reduce sus constituyentes dispares, pero no queda menos que lo contrario, es decir, una puesta en orden. Todos los símbolos de lo híbrido y de la indistinción se sitúan sobre el vértice maternal. Recuerdo o negación violenta de la fusión madre- niño, escapan a la ley del padre a medida que se oponen a toda forma de orden, de localización y de separación.<sup>1</sup>

## FLUJOS Y EMISIONES DEL CUERPO

El sudor, la orina, el vómito y aún las lágrimas, completan el repertorio de los productos del cuerpo en los que los significantes mayores son el *esperma*, la *mierda* y la *sangre*. El acento está puesto a veces sobre el flujo y los derrames, pero son cuando son re- introducidos en el interior del cuerpo que estos productos toman sus sentidos más virulentos.

Aún cuando el esperma se desliza casi en cada página de la *Historia de Julieta*, su significación socio- simbólica más interesante reside en su retención<sup>2</sup>. La “mierda” aparece como factor de una heterogeneidad generalizada, haciendo jugar “en un *mismo dispositivo* el cuerpo noble y valorizado (del <sup>5</sup>aparato sexual y nervioso) y el cuerpo vil, despreciado (del aparato digestivo y defecatorio<sup>3</sup>)”. Nada de sorprendente a eso que tanta crítica sadiana, siempre “un poco hagiográfica” según el término bienvenido de Lacan<sup>4</sup>, se ha contentado en deplorar y finalmente en ignorar este aspecto de la obra, quizás el más perturbador. Más recientemente, J. Chassaguet ha dado una interpretación psicoanalítica extremadamente detallada<sup>5</sup>. Según ella, la coprofilia sadiana tiene como función “*fecalizar* el universo o, más bien, de aniquilar el universo de diferencias (el universo genital) para hacer surgir, en su lugar, el universo anal, en el cual todas las partículas son intercambiables”, función importante en efecto, pero no

exclusiva. De allí el rollo manuscrito de los *Ciento veinte días de Sodoma*, “esta extraña tripa donde la forma conjugaba tan bien con el contenido” y que fue sin dudas disimulado por Sade en uno de sus “prestigios” o “estuches” destinados a la masturbación anal. De allí además un paralelo entre los lugares del aparato digestivo (intestino, boca, ano) con sus productos, y la topografía sadiana con sus lugares cerrados- el interior de los castillos, sus habitaciones ultra secretas, sus subterráneos, sus corredores derechos y sinuosos como “tripas”, etc.

“La ruptura de barreras y de frenos (Sade), ella dice, provoca el goce del perverso, ya que lo introduce en el universo de lo indiferenciado”- el cual se constituye por la regresión a lo maternal. Agreguemos sin embargo que existe el riesgo para el sujeto de liberarse de la ley- riesgo de absorción, de pérdida de identidad. Además, la realización fantasmaticada del deseo perverso representa, al mismo tiempo que el goce, su peligro. Se debe insistir sobre la angustia del sujeto frente al retorno hacia lo indiferenciado<sup>6</sup>, sobre esta amenaza sorda que reparaba en el simbolismo social de Mary Douglas. Además, en Sade, el circuito ingesta-excreción, de la boca al ano con su retorno a la boca, deja completamente de lado el proceso digestivo en sí mismo, para concentrarse sobre las aberturas del cuerpo común a los dos sexos, así como en el vaivén continuo que realiza la

coprofagia entre el interior y el exterior del cuerpo y de un cuerpo al otro: fragilidad de los límites tanto como transgresión, regresión paroxística indefinidamente repetida hacia eso maternal arcaico al que Kristeva ha dado el nombre de *abyección*, y que corresponde al estadio del narcisismo primario donde el interior y el exterior del cuerpo, no menos que el yo y el otro, no están netamente diferenciados. El intercambio de pena y de placer entre los agentes, o entre agentes y víctimas, designa el carácter “franqueable” del límite “en los dos sexos”<sup>7</sup>. Y los lugares del goce marcan el lugar del peligro.

Tomando como punto de partida “los peligros conocidos de los social” para retomar los temas de la mancha corporal y determinar la concordancia eventual de esas instancias<sup>8</sup>, uno se preguntará contra quién se ejerce la mancha, dicho de otro modo, quién está en peligro; quiénes son los factores de lo sucio, quiénes los actores peligrosos; y cuál es la causa, o cuál es la naturaleza del acto peligroso.<sup>9</sup>

La respuesta ha podido evolucionar en el curso de la carrera de escritor de Sade, pero sin cambiar verdaderamente de naturaleza. Sade es evidentemente la persona en peligro, en tanto individuo y en tanto aristócrata, a la vez. Su rango no lo ha protegido y su encarcelamiento demuestra la amenaza que pesa sobre toda su clase antes<sup>10</sup> y mucho más después de la Revolución. Sade en la época de sus extravagancias

sexuales está seguro de sus privilegios y de su impunidad, testimonia su dolorosa indignación cuando él se escapa a punta de pistola tirada sobre él por el padre de una de las jóvenes requisadas para las orgías de La Coste. Sade alega, pero la justicia no escucha, ya que es conocido después de su condenación a muerte de Aix en 1772, y él escribe a su hombre de confianza: “Hoy un extranjero vino a demandar a su hija a punta de pistola, mañana un campesino vendrá a demandar su jornada a punta de fusil”<sup>11</sup> Los actores peligrosos (en la escena promotores de suciedad, con el que se identifica el que transcribe) son inicialmente los magistrados que han osado condenarlo; su suegra, que lo hace encarcelar; luego los oficiales de sus prisiones sucesivas, el “pueblo” manifestando que él ha observado y arengado después de la Bastilla en las primeras jornadas de julio de 1189, lo que le vale ser transferido a Charenton poco antes de la toma de la Bastilla que lo habría liberado. En cuanto al acto peligroso, proviene a la vez de Sade y de sus perseguidores. Toda su vida, Sade va a moverse en la transgresión. Pauvert tiene razón en demandar, a propósito de su comportamiento antisocial (libertinaje criminal y gastos suntuosos) y de las cartas escondidas que su suegra obtiene contra él: “Yo quisiera solamente que alguien me explique que otra cosa podría haber hecho ella”<sup>12</sup> . En relación a un proceso criminal, la carta escondida era un mal medio. Durante el Terror, la

actividad republicana de Sade no lo protege. Bajo el Consulado, son sus escritos que hacen decidir a Bonaparte encarcelarlo. A partir de la Revolución, su suegra no le puede servir más de emisario, y Sade es forzado a identificar los peligros exteriores con los cambios de régimen y la abolición de los privilegios de la nobleza. Sade es víctima del poder institucional y de las clases peligrosas a la vez. El universo social que él contempla desde su encierro o entre sus años de prisión lo amenazan desde todos los frentes.

Es fácil establecer una relación entre esta amenaza incesante y el desencadenamiento de la violencia en su obra, pero esta violencia no es más que el aspecto más general del simbolismo del cuerpo. Detengámonos, entonces, siguiendo a Mary Douglas, digamos que las fronteras del cuerpo, y en particular los orificios, representan los puntos más vulnerables del grupo social. Sus franqueamientos físicos por las secreciones y los desechos corporales ponen en peligro la sobrevida del grupo y realiza una mancha peligrosa. La suciedad misma es siempre percibida como parte de una materia en tránsito, alejada de su lugar asignado. Entre los desechos del cuerpo que todos recelan se cuenta como el más peligroso aquellos que son re- introducidos después de su expulsión.<sup>13</sup> A partir de allí, se imponen ciertos paralelos, ya que este género de simbolismo tiene una tendencia de manifestarse cuando son objeto de sanciones sociales contra

los hacedores de perturbaciones<sup>14</sup>, tal ese vasallo de Sade que tira sobre él impunemente.

Es aquí que la comparación entre *Los ciento veinte días*, *La nueva Justina* y *La historia de Julieta* deviene significativa. De la primera obra a las otras dos, la relación varía entre emisión y re- ingestión, tal como las características mismas de la segunda. En *Los ciento veinte días*, cuya estructura narrativa obedece a una organización tan rígida como el orden social del Antiguo Régimen, la simple mención del flujo desordenado aparece menos que en *Justina* y *Julieta*, y la coprofagia es a la vez más envolvente, más detallada, mejor reglada sobre una vasta escala, y más repugnante. Se trata muchas veces de ingestión de vómitos. Parece entonces que *Los ciento veinte días*, representando el encarcelamiento vivido por Sade como una ruptura de las fronteras sociales, manifiestan su tentativa más clara por establecer simbólicamente un cierto orden y un cierto dominio en sistematizar al máximo el proceso de re- ingestión. Esto predomina todavía en las otras obras, pero no es programado más que sobre una pequeña escala, en lo inmediato de cada operación. Por otro lado, el efecto de desorden aumenta con la mención de un flujo no controlado y que no se limita a la boca o al ano: (era necesario) que dos niñas (...) gritando las dos a la vez, inundaran de mierda, una la boca del libertino, la otra su cara.<sup>15</sup>” Asimismo, Julieta se



deja “cagar sobre la garganta, escupir y orinar sobre la cara” por San- Fond. Un mazazo “hace volar el cerebro (de una víctima) a la nariz de San- Fond; que tiene la cara cubierta”. El esperma y la sangre se prestan aún más al libre deslizamiento: “la sangre, lanzada de todas partes, se desliza como una lluvia fina, diseminada por los grandes vientos”; “los licores eyaculados de los entorpecidos, la sangre nos inundaba de todas partes: nadamos en sus flujos”.

Dicho esto, en las tres obras, es la re-ingestión- sobre todo del excremento, pero también del esperma, de la sangre, aún de las lágrimas- lo más característico: “Le llenó la boca de esperma, mientras yo depositaba en la suya el manjar que a él le gustaba tanto”; un duque bebe la sangre que fluye por la entrepierna de Julieta vestida de una guirlanda de espinas y desollada en doscientos golpes de vara; “y como (Mme. De Noirceuil) estaba en lágrimas, en razón de los males que, desde un cuarto de hora, le hacía sentir San- Fond, son sus lágrimas que el libertino devora y que su lengua lame”. Se succiona muchas veces la sangre del contorno de las heridas<sup>16</sup> se las busca en los límites del cuerpo: Clairwil frota “su clítoris sobre las heridas sangrantes” que ella inflige a un “desdichado”; la sangre fluye a borbotones por la ruptura del himen, por el corte de la carne, más raramente de los órganos masculinos, o por el desgarró del corazón, y surge de preferencia en los muslos y en el ano- interés que refleja “una

preocupación en vistas a las vías de salida y de entrada en lo social, rutas de evasión y de invasión”(Mary Douglas). Y a la representación fantasmaticada del hundimiento controlado de las fronteras sociales se agrega quizás una alternancia de liberación y de encierro directamente ligados a la prueba de la prisión.

Se habrá remarcado que, contrariamente a eso que pretende cierta crítica, numerosos detalles dan a *ver* concretamente la sangre que, sin igualarse al desagüe de la mierda, fluye “a borbotones” o en “grandes chorros”. La sangre se distingue todavía más del excremento. Producto del cuerpo, pero no desecho, no se presenta jamás como corrupta, y si participa de la indistinción orgiástica bajo la forma de flujo mal controlado y por su asociación con las aberturas del cuerpo, no se ajusta menos al polo paternal. En efecto, no se puede disociar del poder absoluto de los dominadores de la orgía, de la cual ofrece constantemente la prueba. Inversamente, la sangre menstrual no juega casi ningún rol.<sup>17</sup> La sangre de la orgía es la sangre soberana del orden antiguo, de la “simbólica de la sangre” y de la filiación, que infiltra hasta la sangre de los suplicios.<sup>18</sup>

En todos los casos, se puede hablar, de una correspondencia no del todo precisa de una correlación entre puesta en escena erótica y estado social, entre la fuerza disruptiva del circuito boca- ano- boca y otras formas de

ingestión, y la violencia de las turbulencias políticas- la invasión del cuerpo aristocrático por la fuerza bruta de las clases que se negaban a estar “en su lugar”. Lanzadas al asalto de las demarcaciones, lo heterogéneo coprofílico se confunde con la amalgama de la indiferenciación orgiástica. La ingestión de mierda traduce el extremo peligro (reintroducción luego de expulsión)- la inversión de la jerarquía de clases y la impotencia social de Sade- Al mismo tiempo que la neutralización del peligro. A la permeabilidad del grupo a sus fronteras, a la ausencia de identidad del yo, la pérdida de identidad que el fantasma sadiano inflinge al agresor de afuera. El recorrido sadiano atraviesa siempre esa puesta en acto: más que negar el peligro, dominarlo por la representación ritual, que, atribuyendo la mancha a los maestros de la orgía, hace la función de exorcismo. Es por el “control del objeto” que, en el escenario perverso, “el sujeto escapa a la suerte de objeto- víctima.”<sup>19</sup>

## SEXUALIDAD POLIMORFA Y DESMEMBRAMIENTO

El fantasma del cuerpo mutilado se perfila más o menos detrás de todas las figuras de la orgía. Se lo estudiará aquí como factor de lo heterogéneo, del desorden y de la ruptura, y más lejos como ligado a los procesos de puesta en orden,

primordiales en la escena sadiana. Oscilando entre la vertiente rosa y la vertiente negra, declina hacia la segunda e ilustra la evidencia de la relación entre placer polimorfo y objeto parcial. Por todas partes se re encuentra la mezcla de modos de goce asociados a diferentes partes del cuerpo, aquellos de los partenaires animados (humanos o animales) e inanimados. Algunas grandes escenas por un momento colectivas donde la orgía parece progresar, y donde las partes del cuerpo, funcionando de manera autónoma, no son nombradas:

Todo sucedía, todo se tambaleaba, todo se prestaba. Uno no entendía más que gritos tanto de placer como de dolor, y el murmullo delicioso de azotes de látigos. Todo estaba desnudo, todo presentaba la lubricidad sobre sus rostros más escandalosos.

La ausencia de nominación hace de este momento eufórico el paroxismo de la confusión: igual indistinción en las frases como “Seamos putas en todas las partes de nuestros cuerpos...” Pero desde que la nominación aparece, aún brevemente, la mutilación pasa a primer plano: “La perfidia envuelve: hay culos por todas partes, uno los menea, los atiza, los hace brincar”.

Este lazo entre placer polimorfo y cuerpo mutilado es aquella que Freud, hablando de pulsiones parciales, establece entre autoerotismo y placer de órgano. En este estadio de

goce infantil, sólo cuenta las diferentes zonas erógenas del sujeto, donde cada parte puede funcionar separadamente (función auto-erótica). Por otro lado, las pulsiones parciales pueden tender hacia objetos parciales exteriores- seno, comida, heces, pene. Así, los fantasmas del cuerpo mutilado no se limitan a la persona del sujeto e, inversamente, la identificación por el sujeto es de una persona total a un objeto parcial, en particular el falo.<sup>20</sup> Persistente en la edad adulta, fantasmas de mutilación, auto-erotismo y relación libidinal con objetos parciales devienen los ingredientes de base de toda pornografía y dirigen los gestos de la orgía.<sup>21</sup> A eros mutilado corresponde en el crimen los ataques contra zonas erógenas y objetos parciales, sobre todo femeninos. Reales o fantasmáticos, esta agresión toma el sentido de una reacción de defensa contra la angustia de mutilación ligada al estadio del espejo, y sirve al sujeto masculino a dar vuelta la amenaza que pesaría sobre el cuerpo propio.

Ya en el comienzo de la *Historia de Julieta*, las desfloraciones son tan brutales como para causar la muerte, y desde la primera parte del libro los agentes se atacan voluntariamente a partir del viaje de Julieta a Italia que el frenesí torcionario se desencadena contra el sexo femenino: cortes, fustigaciones, golpes en el interior de la vagina, desgarramiento del ano, clítoris arrancado, el crescendo no se interrumpe:

Entonces él se hace traer las tenazas, y mientras que yo la movía, uno de los verdugos contenía a la víctima, y uno le rodeaba el culo, el bárbaro tuvo la constancia de arrancar pedazo a pedazo toda la carne de las tetillas de esta niña, y le aplanaba tanto su vientre que uno no veía más ningún trazo de las dos bolas de nieve que la embellecían algunas horas antes.

Esta primera operación hecha, uno le presenta la víctima sobre otra forma; es sostenida por cuatro personas, las nalgas lo más separadas posible, y la concha bien frente a él...- Vamos, dice el antropófago, quiero trabajar en el atelier del género humano. Yo la succionaba esta vez; sus tenazas trabajaban un cuarto de hora, él las llevaba hasta la matriz.

-¡Que se vuelva! Gritaba con furor. Los culos más bellos del mundo le eran presentados, su hierro cruel se introduce en el ano, y esta parte delicada es tratada con el mismo frenesí que el otro.<sup>22</sup>

Esta cita se asocia al eros mutilando la destrucción de los órganos del placer. Lleva al término de la masacre el odio de la procreación, sobre todo bajo de forma más concreta, la gestación, proceso que escapa particularmente la empresa masculina. Las mujeres en cinta tienen siempre el vientre hinchado, y el odio que ellas suscitan se manifiesta todavía más por la puesta en piezas del cuerpo de la madre y de sus fetos, en dos escenas de una invención feroz:

- Él calza una suela con puntas de hierro, se apoya sobre dos hombres, y lanza, con toda la fuerza de sus entrañas, una patada sobre el vientre de la doncella, que, agujereada, cortada, ensangrentada, se dobla sobre sus lienzos, y nos ofrece su fruto indigno, que el lascivo riega en el instante con flujos de espuma.

- -Ferdinando operaba sobre una niña; la desovillaba con tenazas rojas; una la succionaba, y cuando él se sentía cerca de descargar, el villano, armado de un escalpelo, cortaba las tetillas de su víctima, y los lanzaba a nuestras narices.
- - Uno toma las dos restantes; uno las ata sobre dos placas de hierro ubicadas una debajo de la otra, de tal manera que los vientres de las mujeres puestas sobre las placas respondían perpendicularmente... Las dos placas, una montando, otra descendiendo, se unían con tal violencia, que las dos criaturas, se agolpaban mutuamente, son, ellas y sus frutos, reducidas a polvo en un minuto.
- - Borracho de rabia y de lubricidad, se lanzan sobre las dos otras víctimas. Únicamente con sus dones, él le arranca el niño del seno materno, lo tira contra el cráneo de esta mujer malhumorada, se precipita sobre la otra niña, las ahoga, las desgarran y las masacra a las dos.<sup>23</sup>

El ataque contra el cuerpo materno es tan directo como concreto. En *La filosofía en el tocador*, la matriz de la madre está infectada y, en la *Historia de Julieta*, se procede al vaciamiento repetido del útero, a su desgarramiento y a su apertura, al mismo tiempo que a la extracción del feto.

El libertino repite hasta la saciedad que no hay nada que envidiar a los órganos femeninos, es la envidia kleiniana que explica mejor la violencia de los fantasmas de agresión contra la mujer. Se debe subrayar el lazo entre denigración y denegación. La envidia tendría su origen “más allá de una defensa ligada al complejo de castración”, en la herida narcisística infligida al niño por la madre todo poderosa, de allí el deseo de “rebajar todos los atributos femeninos, todo lo

que diferencia la madre del hijo y del padre, para borrar la insuficiencia infantil”.<sup>24</sup> De ahí el desplazamiento de la vagina al ano y “los abortos horribles que los libertinos” hacen padecer a la mujer.

Un tipo de fantasma aparente, figuración deformada de la díada madre- hijo, localiza aún más claramente el convite y los celos en la fuente del odio sadiano contra la generación. Al término de una serie de suplicios y de crímenes incestuosos inflingidos a una madre y a sus tres hijos adolescentes, cercanos a la edad adulta, se atan “estos cuatro individuos vientre contra vientre y de manera que ellos formen, algo así como un solo cuerpo”. Simulacro singular del grupo pre- natal madre- hijo. Se los desata luego de haberlos torturado, y el resto del episodio sigue una doble puesta en escena, retorno furioso al seno materno y fantasma brutal de embarazo. Desparramando a los hijos, eso que intensifica la significación misógina:

Borchamps quiere que Ernelinda (la más joven de las chicas) abra, con su escalpelo, el vientre de su madre. La pequeña se niega; se la amenaza. Espantada, muerta de miedo, excitada por la esperanza de salvar su vida si ella consiente, su mano, conducida por la de Carle- Son, cede a los impulsos bárbaros que se le da.

- Ahora ahí donde has recibido la existencia, dice este padre cruel una vez que la abertura es hecha, debes entrar en la matriz de donde has salido. Se la agarrota, se la comprime tanto, que a fuerza de arte, ahí está toda viva en los flancos que la lanzaron en otro tiempo.- Por eso, dice el capitán hablando de Chrisitina (la hija más grande) se debe atarla a la espalda de su



madre... Ven, él dice, una vez hecho esto, es posible reducir tres mujeres en un volumen tan pequeño!<sup>25</sup>.

Hacer entrar en el vientre las hijas que nunca debieron salir<sup>26</sup>, reducir las al menor “pequeño volumen” (se ha visto que otro suplico consiste a pulverizar mujeres en cinta), es invertir el proceso de la generación y castigar la mujer por donde ella peca. Es además apropiarse por persona interpuesta la facultad de traer al mundo- esta escena presenta un fantasma de embarazo, desnaturalizado por el carácter anárquico de la operación, por el tamaño de los hijos y por el odio manifiesto a la luz de sus sexos.

En otra escena, es al personaje mismo del padre que está asociado el fantasma de embarazo, precedido de una castración- incorporación que realiza de manera inversa una fusión padre- hijo: se fuerza a los hijos a tragar los órganos parentales, después al padre a tragar los pechos de sus hijas. Es así que el crimen incestuoso desemboca en un embarazo masculino, esta vez asignado al vientre digestivo:

Quisimos más tarde obligar al padre a gozar él mismo de sus hijos; pero como él devino, a pesar de nuestros esfuerzos, imposible de hacerlo vendar; nosotros lo castigamos, y le hicimos tragar a la fuerza su pija a su progenitura; cortamos luego las tetillas de sus hijas, y le obligamos tragar a su turno las carnes que él mismo había creado, todavía toda palpitantes.

He aquí, del lado del padre, una contrapartida de la escena citada precedentemente. Ésta no es menos arcaica. La ingestión antropofágica sugiere la puesta en acto simbólico de la impregnación- gestación, y uno no puede despreciar esas dos transposiciones, ofrecidas por esas dos escenas, de la comunidad carnal de la madre (o del padre identificado con la madre) y el niño, sobre la ambivalencia de la envidia y de la negación que ella traiciona en el hacedor de fantasmas.<sup>27</sup>

Con la envidia, es el vértigo de lo abyecto que posee el sujeto, la fascinación del “adentro deseable y terrorífico” del cuerpo materno, la tentativa de “gozar de eso que manifiesta (la madre devoradora)...: orina, sangre, esperma, excremento”<sup>28</sup>. Vértigo inseparable del hundimiento de las fronteras corporales representadas por las figuras de lo heterogéneo (cuerpo mutilado, eventración, vaciamiento) que los más insólitos (coprofagia, retorno forzado del hijo grande al vientre materno) funcionan a contrapelo. Todos estos símbolos desembocan en lo híbrido/*hybris*- mezcla y exceso, término que reúne lo heterogéneo y la voluntad de poder de los dominadores de la orgía<sup>29</sup>. Es la desproporción de fuerzas entre el niño y el adulto que daría a los símbolos de lo heterogéneo su cualidad de *hybris*, el retorno deseado al interior del cuerpo de la madre peligrando fundirse por su triunfo, inaceptable para el hijo. De allí el franqueamiento de los límites, que conduce al matricidio realizado en el

imaginario arcaico, y la ambición regresiva de los agentes, que sueñan recrear un universo anal, dirigir la población (y la de- población) y fabricar niños por el vientre digestivo.

La desmesura de la agresión incita a retomar el simbolismo de la amenaza social. Freud veía en la “crisis relativa a la castración el modelo de pánicos ulteriores, cuando surge el sentimiento que el trono y el altar están en peligro”<sup>30</sup>, fórmula que aquí, no sería más apta. A la violencia pulsional indiferentemente atribuida a la mujer y al pueblo, el agente sadiano opone su violencia reflexiva, pero no menos visceral, y reafirma la jerarquía del poder. La destrucción del cuerpo del otro en el fantasma sirve de soporte a la representación simbólica de un cuerpo social listo a desencadenarse<sup>31</sup> y de donde debe desaparecer todo vestigio de identidad. Con el mismo título que la mancha, la madre y su feto representan el peligro. El dudoso poder atribuido al feto, ese otro interés que portan los orificios y los límites del cuerpo, puede englobar lo social. Símbolo de lo heterogéneo, todavía inacabado y de sexo desconocido, en las fronteras del ser y del no ser, el feto es percibido como un peligro en numerosas culturas.<sup>32</sup> A falta de un lugar asignado en la sociedad, presenta las mismas connotaciones de “desplazado” que la mancha.

El resto, no se trata solamente del “pueblo” advenido que corre el riesgo de usurpar el ejercicio del poder, sino

inversamente, del ciudadano Sade que no se encuentra en su lugar ni en la prisión, ni en el nuevo régimen, rechazando de plano el antiguo, a su Dios, su rey y su ley paternal, y fantasmalizando un retorno utópico a un sistema anárquico y predador.<sup>33</sup> Y es sobre la mujer y su feto que se cristaliza naturalmente la doble vía del sujeto pulsional y del sujeto ideológico.

## CAPÍTULO II

### UNA INDISTINCIÓN ORDENADA: PROTOCOLO DE LA ORGÍA Y REDUCCIÓN DE LO FEMENINO

En la alternancia entre actividad y pasividad, la agresividad activa tiene preponderancia en Sade. El deseo de

dominar, inherente al gesto de la escritura, domina la puesta en escena orgiástica y le imprime el orden más riguroso. La paradoja de la jerarquía entre la cabeza y el cuerpo, es que la primera manda a los agentes como a los pacientes, pero con el solo fin de servir como goce. Es así como ella disciplina la orgía sin suprimir lo heterogéneo.

Las figuras y motivos eróticos que participan de este protocolo pueden agruparse en cuatro tipos de operaciones de las cuales las tres últimas tienen por efecto suprimir lo femenino: la sustitución y la equivalencia, asociadas al dinero y directamente calcadas sobre el modelo monetario (prostitución, masturbación y robo); la serialización y la parcelación, asociadas al nombre y a la máquina (bisexualidad y teorías de la generación); el encierro (incesto, puesta en común de mujeres, sodomía, canibalismo).

## EL MODELO MONETARIO

Uno no se sorprendería al constatar que el dinero es un principio de orden. En tanto que sistema cerrado, no puede más que fascinar a Sade. Presentándose a la vez como medio y símbolo de goce, comparte la calidad ritual de la orgía, y posee las propiedades que lo acercan a la magia: signo fijo, exterior y reconocible en el lugar de operaciones confusas y

contradictorias o de estados internos; mediación entre las transacciones o una experiencia; mediada de valor o de situación- lazo entre el presente y el futuro en los dos casos. “El dinero no es más que una forma extrema y especial del ritual”, concluye Mary Douglas.<sup>1</sup> Este tipo de simbolismo ocupa entonces un lugar medio entre la concepción económica (“medida”) y la interpretación psicoanalítica (“signo exterior de estados internos”) del dinero. Del rito, el dinero posee la función de compromiso simbólico entre la necesidad de control social y la fuerza de la pulsión. Es lo que hace aparecer tres de los motivos orgiásticos a los que Sade lo asocia explícitamente: la *prostitución*, la *masturbación* y el *robo*.

### *GOCE Y DINERO*

Sistema de circulación y de enriquecimiento, la *prostitución* realiza para el libertino sadiano la forma ideal del intercambio sexual, por la alianza del dinero y del goce. A diferencia de la masturbación y del robo, no exige una puesta en escena particular. Y si es el menos cercano al rito, se reafirma aún por su carácter de necesidad y de obligación, por su función de ordenamiento y por sus significados simbólicos.

La prostitución que prevalece aún en nuestra época realiza bajo su forma más claramente mercantil el intercambio de mujeres efectuado por los hombres y que, con el matrimonio, estructura la organización social. Quizás en ninguna institución se anude tan directamente el lazo social entre lo pulsional y lo económico. Por intermedio de la prostituta (se debe tener en cuenta la forma pasiva de la palabra), dos personas, dos hombres en el caso más típico, cambian entre ellos oro por placer, y esto sin tener acceso a los dos a la vez. La prostituta no debe recibir ella misma más que una pequeña porción de la ganancia monetaria y ningún placer.<sup>2</sup> Sade subvierte en parte este modelo corriente, y pone en juego lo reprimido radicalizándolo.

En primer lugar, Julieta y sus amigas practican la prostitución libre. Ellas encuentran, sobre el modelo de intercambio simple, una fuente de oro inagotable como contrapartida de una complacencia sin límites. Julieta, después de mucho tiempo de bastante riqueza declara a los cardenales italianos no tener más recursos: “Ustedes saben que cada uno vive de su trabajo; aquel de mascar pequeños ídolos de pasta les vale cinco o seiscientas libras de rentas; vean que el mío, infinitamente más agradable a la sociedad, me da lo mismo en razón de su mérito” En segundo lugar, en el mejor de los casos, los libertinos prostituyéndose obtienen a la vez una prima de dinero y de placer. Barthes ha definido

bien la forma más extrema de esta doble inversión: “Se debe robar al pobre y prostituir al rico: Verneuil consiente en sodomizar a Odrote d’Esterval a condición que ella exija de él mucho dinero”<sup>3</sup> Y sin embargo, este ejemplo sugiere también, contradictoriamente, lo reprimido de una relación más común entre hombre y prostituta. La exclusión recíproca del placer y del dinero en el modelo corriente vela una más profunda, a saber la incompatibilidad del placer de los dos partenaires, “Eso que Sade proclamaba bien alto (y que nosotros simulamos ignorar), es que ningún goce es concordante... En la prostitución el hombre impone entonces dos cosas: la preeminencia de sus dispositivos sexuales y la frigidez de la mujer.”<sup>4</sup> Sade lo declara con energía: “Traten de hacer gozar el objeto que sirve a sus placeres: no tardarán en darse cuenta que es a vuestras expensas...” En él, aún si la mujer goza y si ella es rica (inversión del modelo), el hombre debe todavía pagar para sentirse gozoso (conformidad al modelo): “Bernis y su amigo (...) no tenían ningún placer si ellos no pagaban; estoy seguro que tú sabes esto...”

San- Fond a su turno invierte, pero de otra manera, el contenido del intercambio, ya que prostituyendo a Julieta él obtiene una prima de placer y no de dinero: “San- Fond goza de saberte en los brazos de otro, él te pone allí mismo, él se excita viéndote; tú multiplicarás sus goces por la extensión que darás a los tuyos”. Con eso él ilustra una segunda vuelta



de la prostitución, aquella del lazo homosexual que precede al intercambio de mujeres: Sade hace reaparecer los significantes habituales de la prostitución quizás todavía más de los que los subvierte.

Es así como el juego de la libertina con la prostitución está sometido a ciertas reglas restrictivas. Julieta y sus amigas proceden entre ellas al intercambio de los hombres como de las mujeres, lo que contradice las normas culturales, pero, aunque Julieta vende a sus mujeres para prostituirlas, ella no vende a sus hombres (sus valets), se contenta con prestarlos, y no parece gozar de eso particularmente. Mejor aún, ella reconoce en Noircueil y en San – Fond el derecho de prostituirla, pero ni ella, ni Clairwil sueñan con poner a los dos hombres en el circuito del intercambio erótico. En fin, la Sociedad de Amigos del Crimen, recomendando el deber de prostitución a sus aspirantes, se acerca al modelo corriente, ya que disocia placer de ganancia, dejando el beneficio de este último a la mujer. Estos detalles prueban que Sade ha liquidado solo en parte la jerarquía de los sexos inherente a la prostitución. Le sucede asimismo de adosarlos explícitamente a la *doxai* más banales de su obra: “La más grande marca de desprecio que uno puede dar a una mujer es prostituirla a otra” La prostitución no es más que el modo de intercambio preferido de la libertina misma. Julieta en su espíritu no la separa jamás del robo, y no renuncia a ella tampoco.

La función de compromiso del ritual se repite mejor en la alianza de oro de la *masturbación*, que no se ejerce jamás independientemente de la concepción del oro como medio. Clairwil, y después Julieta, se dan a la contemplación de sus ceremonias solitarias, donde el goce sobreviene sólo con el pensamiento de la multiplicidad de crímenes y de los placeres por el que este oro es el medio. Este ritual tiene entonces una dimensión dinámica, que reposa sobre el calor de intercambio. El oro construye un puente con el futuro:

(Clairwil) Yo idolatro el oro al punto de tenerlo muchas veces menéandome delante la inmensidad de las monedas que amazo, y esto *bajo la idea que yo puedo hacer todo con las riquezas que tengo delante de mis ojos.*

(Julieta)... Más de cuatro millones, de los cuales dos en mi cartera, delante de los cuales iré alguna vez, bajo la instancia de Clairwil, menearme el culo descargando esta idea singular: *Yo amo el crimen, he aquí todos los medios del crimen a mi disposición.*

Cómo es divino nadar en el oro y poder decir contando sus riquezas: *He aquí el medio de todo, de todos los placeres, con esto, todas mis ilusiones pueden realizarse (...) las mismas leyes se modifican por mi oro, y yo seré tan déspota como quiera.*<sup>5</sup>

La masturbación solitaria es aquí la analogía del oro en tanto equivalente general, pero no se presenta más que como un alto entre dos orgías. El goce intrínseco de la acumulación contemplativa se justifica por la esperanza explícita de *realizar* el valor de cambio, rol que llena todas las figuras de la orgía, y por lo tanto, una forma de socialización, así de

desarrollada como es<sup>6</sup>. Todo en Sade se hace en común, y aún en armonía, él ha dado innumerables formas al pasaje al acto fundado sobre el intercambio, o más bien a la perversión del intercambio.

El *robo* necesita de dos actores, y el gesto de apropiación, costado más alto que la posesión, realiza una forma viciada de intercambio erótico. Dorsal cita a Julieta el ejemplo de ese gran señor que engañaba para obtener una erección. Julieta de su lado siente un placer sexual sólo bajo la idea del robo, y más aún, en su ejecución: “Yo siento cuando robo la misma sensación que una mujer común cuando la sacuden”, le dice a Clairwil: “Mirá, ves este diamante, Charlotte me lo ha ofrecido...yo no acepté: ofrecido, me disgustaba; robado, hace mis delicias” Devenida inmensamente rica, ella no renuncia nunca a robar.

En el catálogo sadiano, lo que distingue el robo, no es solamente que es menos monstruoso que las otras transgresiones, y por lo tanto más observable, como lo propone Bataille.<sup>7</sup> Es también que el robo es por excelencia el robo de esperma, lo que sella materialmente la asociación entre goce y transgresión. El episodio de Dorsal, el ladrón, es aquel que une más directamente el dinero, el robo y el goce. Dorsal, utilizando en sus manejos los servicios de Julieta y de otra prostituta, les obliga robar para él a dos clientes ricos mientras que observa como mirón tanto el acto sexual como

el robo. Luego, él deja su puesto y, en la segunda parte de la operación, él “*hurta*” (subrayado en el texto) con su boca el esperma en la vagina de las dos mujeres, antes de penetrarlas. Lo esencial aquí es la coincidencia que se establece entre robo y acto sexual, y la identificación, teorizada por Freud, del esperma al dinero.<sup>8</sup> El esperma es principio de vida y puede devenir objeto de canibalismo. Es en tanto sustancia vital que San- Fond asimila el oro a la sangre de los pueblos: “Si yo creía que el oro podía fluir en sus venas, yo les haría sangrar los unos contra los otros, para tragar sus sustancias”

### *EL PATRÓN- GOCE*

Bajo el ángulo económico, uno constata que la prostitución, la masturbación y el robo, acercándose al dinero y al goce, hacen aparecer un funcionamiento en común. El goce funciona, sobre el modelo de la moneda, como medida universal de los actos de la orgía: la prostitución otorga a la vez dinero y placer solamente al libertino, la masturbación responde a la promesa de los placeres que recela el pedazo de oro, el esperma se confunde con el dinero del robo. Simultáneamente, el goce establece una segunda serie de equivalencias, entre la función de las diferentes partes del

cuerpo. La alcahueta Duvergier explica a Julieta esta teoría del intercambio. Importa poco por qué parte del cuerpo tú harás gozar, ella dice, enumerando ocho, visto que te reporta el oro. En la medida que goce y dinero garantizan juntos la equivalencia de las partes del cuerpo inseparable del desorden de la orgía, el modelo monetario imprime su orden a lo heterogéneo del placer del órgano y de los objetos parciales.

Uno puede, según el modelo abstracto del dinero nivelador que se perfila detrás del patrón- goce, hablar de una forma de capitalismo rudimentario, pero parece azaroso seguir un paralelismo estricto con las formas más complejas de la economía capitalista.<sup>9</sup> Salvo, sin embargo, sobre un punto: el rol de lo imaginario en la producción del goce, el cual se funde sobre la idea del crimen<sup>10</sup> y se confunde con el mismo. “Tendía a robar, a asesinar, a incendiar, y estoy perfectamente seguro que no es el objeto del libertinaje que nos anima, sino la idea del mal” dice el duque de *Ciento veinte días*. La preocupación constante del libertino es que no se interrumpa el circuito deseo- ejecución. Adquirida la satisfacción, se debe reactivar el deseo, solicitar lo imaginario. Asimismo, una economía de consumo no puede mantenerse más que creando nuevas necesidades, ya sea suscitando el deseo por la imaginación. Es lo imaginario de la transgresión que sostiene la equivalencia de las figuras de la orgía. Se debe hablar por lo tanto de un goce- transgresión, al

que todos los crímenes se reportan, y que, aún dissociado del dinero, juega el rol de patrón oro. Julieta hace la exposición de una teoría unitaria de los vicios morales, al verdugo Delcour, que los erotiza a todos por igual, gracias a un trabajo de representación mental:

En este caso, dice Delcour, ¿usted cree entonces que todas las pasiones pueden crecer o alimentarse de la lujuria?- Es a las pasiones lo que el fluido nervioso es a la vida: las sostiene a todas, les presta fuerza a todas, la prueba es que un hombre *sin pija* (subrayado) no tendrá nunca pasión.- Así, usted se imagina que uno puede ser ambicioso, cruel, avaro, vengativo, con los mismos motivos que aquellos de la lujuria.- Sí, estoy persuadido que todas las pasiones hacen atirantar, y que una cabeza viva y bien organizada puede calentarse por todas, como lo haría de la lujuria. No le digo nada aquí que yo ya no haya probado; me he meneado, y he descargado completamente, sobre las ideas de la ambición, de la crueldad, de la avaricia y de la venganza...”<sup>11</sup>

Actualizado o no, el modelo del dinero estructura todas las prácticas eróticas y, llevándolo al mismo principio funcional, tiende a borrar las diferencias. Continuar a explicar las homologías monetarias sería tan inútil como monótono. Tengámonos por enterados. Se designa de manera evidente detrás de los esquemas seriales de la numeración y de las máquinas, y se adivina aún detrás la reducción sexual de los actores de la orgía.

## LA PARCELACIÓN: EL NÚMERO Y LA MÁQUINA

El cuerpo mutilado, esta vez ordenado y dominado, se reencuentra en la base de la parcelación.

### *LA ORGANIZACIÓN NUMÉRICA*

Uno remarca rápidamente el carácter obsesivo de numerosas clasificaciones numéricas que puntualizan la novela sadiana.<sup>12</sup> No hay solución de continuidad entre mutilación del cuerpo y placer de órgano de un lado, y organización numérica del otro. La numeración se apoya sobre la mutilación y preside la distribución ordenada del placer. La obsesión del número y de la clasificación, por su origen anal, se emparenta a la obsesión coprofílica, y los elementos heterogéneos se duplican en esquemas seriales. El episodio del convento de las Cármenes, donde Clairwil regula la puesta en escena, alcanza una cima que no será sobrepasada. No se ha remarcado la simplicidad del principio de base de esta numeración, que se funda sobre el empleo lúdico de la tabla de multiplicar: múltiplos de seis, o bien conjuntos armados en dieciséis, en ocho; múltiplos de cuatro, ocho, sesenta y cuatro- se tendrá sesenta y cuatro monjes- para llegar a ciento veintiocho y doscientos cincuenta y seis actos sexuales.<sup>13</sup> Este principio se presta a combinaciones más complejas:

Recibimos ocho hombres a la vez: teníamos uno en cada axila, uno en cada mano, uno en las tetillas, uno en la boca, el séptimo en la concha, el octavo en el culo.<sup>14</sup>

Las tablas seriales se multiplican: cadena lésbica y sodomita del convento de Bologna y, en el castillo de Minski, sala tapizada de esqueletos, “muebles vivientes” (cuerpos de mujeres explotadas según una lógica aberrante y servil de sitio y de mesa), muertos en serie<sup>15</sup>. Más habitualmente con cifras de apoyo, es siempre a un modelo cuantitativo organizado que obedecen sus encuentros de donde surge la anarquía ordenada del despotismo:

En el fondo de esta pieza había una vasta alcoba rodeada de espejos y decorada con *seis* columnas de mármol negro, *a cada una de las cuales* estaba ligada una muchacha vista por detrás. Por medio de *dos* cordones... él podía hacer llegar, sobre *cada uno de los culos* que estaban presentes, un suplicio siempre diferente...*Independientemente de esas dieciséis muchachas, había seis otras y doce jóvenes hombres*, como agentes o como pacientes, estaban en *dos cabinas* vecinas, para el servicio libertino se su maestro, durante la noche. *Dos dueños controlaban todo esto*, durante su sueño (soy yo la que subrayo).

Cualquiera que sea el efecto laberíntico, los arreglos numéricos traicionan el lado nivelador del imaginario erótico, para quienes el sexo polimorfo se resuelve en la indistinción de los órganos y de los individuos.

### *SISTEMAS Y MÁQUINAS*



Las invenciones mecánicas agencian y amplifican el polimorfismo sexual. Aún cuando ellas se sostienen de la mutilación del cuerpo, alcanzan, como la numeración, la equivalencia y la nivelación sin acordar la primacía ni a una ni a otra de estas figuras. Se ha podido decir que la máquina sadiana pone en juego la relación entre tiempo y producción y que sirve para aumentar el rendimiento erótico de los cuerpos. Presentando un cierto parentesco con la noción de Hombre-Máquina de La Mettrie, implica la supresión de toda instancia trascendente, la ausencia de toda interioridad, y el anonimato del grupo erótico<sup>16</sup>, pero sin excluir el voluntarismo del libertino sadiano. Esta concepción de la mecánica humana toma su sentido una vez reubicado en el sistema más vasto de sus procedimientos de poder que Foucault designa como una *anatomo- política del cuerpo humano*, y que son desarrolladas después del siglo XVII. De allí la aparición de *disciplinas* que han visto la “investidura” del “cuerpo como máquina” y “la maximización de sus aptitudes, la extorsión de sus fuerzas, la creencia paralela de su utilidad y de su docilidad, su integración a los sistemas de control eficaces y económicos<sup>17</sup>” Traspasado al imaginario sado- erótico, esta novela anatomo- política presta sus fuentes ilimitadas a las técnicas del placer. Y ella pone fuertemente a la luz el corte cartesiano que fue instaurado entre el hombre y su cuerpo. Con su doctrina materialista y su persecución del goce, el

hombre sadiano, en su esfuerzo para dominarlo, toma a la distancia ese cuerpo que no cesa de hacerle recordar a él mismo.

La apología de la máquina tiene entonces como corolario el modelo mecánico: “Es todo el grupo viviente que es concebido, construido como una máquina<sup>18</sup>” Este fenómeno es bien demostrable. Detengámonos en la alianza entre el ser humano y la máquina, que realiza antes de tiempo un ejemplo remarcable, aunque sea más complejo y más voluminoso, de estos dispositivos sexuales a los cuales Michel Carrouges ha dado el nombre de máquinas célibes a partir de las composiciones de Kafka y de Duchamp, “Doble ensamble antropológico, masculino y femenino, combinado con un doble ensamble mecánico, masculino y femenino<sup>19</sup>”: misma alianza de una parte y de la otra entre máquina, erotismo y esterilidad. Una vez más, Sade se revela como el precursor invisible de una corriente que pasa por la novela decadente de *La Eva futura* de Villiers de L’Isle-Adam antes de pasar al siglo XX.

Sin embargo, una diferencia: en Sade, la utopía positivista de la máquina sexual baña en un halo de euforia, mientras que los ejemplos de máquinas célibes retenidas por Carrouges asocian al sueño utópico nostalgia, melancolía y aún remordimiento y punición.<sup>20</sup> En Sade, la máquina célibe es catalizadora de energía tanto como multiplicadora de

placer. Ella regla la danza de las pulsiones y neutraliza simbólicamente todo peligro inherente al desorden. Máquina de goce o de suplicio, valoriza lo funcional a expensas de lo individual y de lo subjetivo. Sobre todo, el orden invariable que ella imprime a la combinatoria sexual, a la alternancia de las posiciones, oculta lo heterogéneo que provoca. Accesorio frecuente de la literatura erótica, desarrolla a lo grande la organización del placer del órgano alrededor de zonas erógenas. Éstas funcionan independientemente unas de otras contribuyendo cada una a la multiplicación del placer. El ejemplo que sigue, bien conocido, manifiesta una euforia rara fuera de lo sadiano:

Una nueva mecánica mucho más singular se operaba debajo del vientre de la mujer. Poniéndose en la posición de asiento que le estaba destinado, esta mujer se hincaba, por así decirlo sin querer, sobre uno dulce y flexible (...). Una cabeza muy linda de muchacha, sin que uno viera otra cosa que esta cabeza, el mentón se apoyaba, se meneaba, con su lengua, el clítoris de la mujer inclinado, y estaba al mismo tiempo sustituido por medio de una trampa, tan pronto que se fatigaba. A la cabeza de esta mujer ubicada de este modo, uno veía sobre los bancos redondos, que se cambiaban al libre deseo de la mujer, uno veía; digo, conchas o pijas; de manera que esta mujer tenía, a la altura de su boca, y podía succionar a su gusto, sea un artefacto, sea un clítoris. Resultaba de esta mecánica entera, que la mujer, ubicada en el sofá que hacía mover los adaptados resortes, estaba primero recostada sobre el vientre, ensartada por un tipo, chupada por una chica, meneando una pija en cada mano, dando su culo a la pija que vendría a sodomizarla, succionando alternativamente, según su gusto, tanto una pija, tanto una concha, aún un culo.

La mecánica se acciona gracias a los grupos, o “cuadrillas”, muchachas y varones se suceden por cuatro, en “una danza voluptuosa (...), al sonido de una música encantadora”, donde el perfume del jazmín de una esencia afrodisíaca viene todavía a multiplicar el placer polimorfo. En otras escenas análogas, los beneficiarios de la invención mecánica pueden ser los hombres, pero Julieta y sus amigas tiene muchas veces el rol principal. Sus posiciones centrales revelan también el género pornográfico: uno sabe que la escena sexual es puesta sobre el voyeurismo del lector masculino, de allí la centralidad del cuerpo femenino y la primacía de su goce polimorfo, testimoniando las proezas del órgano masculino. Mientras tanto, Sade se distingue de este modelo genérico, ya que el goce de uno y la explotación de los otros son igualmente independientes de su sexo: en todos los libertinos, la mujer que goza es agente activo más que objeto mirado y para todos el placer de órgano tiene la exclusividad.

Se ha visto cómo los fantasmas de mutilación tienen por fin el barrido de lo femenino como medio de la destrucción física. Las máquinas de placer persiguen la misma empresa, pero según otra estrategia, que consiste en minimizar la diferencia sexual, substituyendo al cuerpo entero la mezcla macho y hembra de partes mecánicas o mecanizadas. La máquina sostiene lo híbrido y la preponderancia del placer de

órgano. Pero no va más lejos. La jerarquía es clara entre la función del tipo y aquella de “la pija bien real”. El privilegio fálico y anal se afirma desde las advertencias dadas a las mujeres de “no ofrecer más que sus culos” sobre las máquinas. Sade ha hablado de la función igualitaria de todos los órganos en vano, no la hace nunca el eje de la orgía, y la máquina no sirve más que para dar funcionamiento y para ordenar un poco más, sin perder de vista la jerarquía.

Con la máquina de placer, el movimiento hacia la indistinción se realiza suavemente y sin víctimas. Atacando las más de las veces a las mujeres, destruye el cuerpo entero más que a los órganos del placer y de la generación. Así, la máquina rotativa imaginada por el verdugo Delcour inscribe en la carne de las víctimas el movimiento centrípeto que rompe los límites del cuerpo y lo hace entrar en la indistinción:

La víctima, atada circularmente sobre esta rueda encerrada en otra provista de puntas de acero, debía, girando contra estas puntas fijas, desollarse en detalle y en todo sentido; un resorte ajustaba la rueda fija del individuo atado sobre la que giraba, a fin de que a medida de que las puntas disminuyeran la masa de carne, pudieran encontrar siempre para moder, ajustándose.

Esta rueda doble parece seguir a Sade desde los planos de los *Ciento veinte días*. Desollando la carne “en detalle y en todos los sentidos”, inscribe una última manifestación de lo

heterogéneo en el trabajo de homogeneización. Punto límite de la reducción, la trituradora se acerca bien a la aniquilación de la materia.

En tanto representación de lo social, la rueda orquesta y neutraliza la amenaza de las perturbaciones oponiéndosele un cuerpo ya pulverizado, sin fronteras ni límites ni definiciones. Así mismo, en la escena orgiástica, los verdugos, entre las comparsas, terminan por encontrarse del lado de las víctimas y, en la clase de los maestros, Clairwil y San- Fond serán liquidados por sus cómplices. No es por azar: el potencial destructor del deseo de dominar amenaza en todo momento de virar contra el agente, el cual, adoptando la posición de verdugo, no hace más que frenar por la representación simbólica la amenaza que él ha interiorizado, antes de devenir víctima a su turno.

## LA REDUCCIÓN SEXUAL EN LA ORGÍA

El juego bisexual comporta múltiples efectos de lo heterogéneo, pero que quedan cortos, ya que la bisexualidad se revela como una simple derivación de lo masculino. Es cierto que, en la mujer y en el hombre, contribuye a la representación de una sexualidad polimorfa, pero, por otro lado, su discurso y sus figuras orgiásticas desarrollan mucho

más en los dos sexos los trazos que reenvían a lo masculino. Esta ambivalencia caracteriza tanto la anatomía como el comportamiento.

### *LA ANATOMÍA BISEXUAL*

Antes que nada, los órganos femeninos son nombrados en la escena orgiástica tanto como el ano y los órganos masculinos. En el contexto de una sodomía generalizada, este detalle no va de suyo. Más que como factor de heterosexualidad<sup>21</sup>, lo que no tendría ningún sentido en Sade, se presenta como factor de lo heterogéneo. Más que la vagina, el clítoris es la vedette, como en toda pornografía contemporánea y posterior, donde es presentado como el punto de partida indispensable para el goce femenino. “Es el lugar verdadero del placer en las mujeres”, declara Delbène al comienzo de *Julieta*, declaración que ilustra algunas escenas entre mujeres: “Me fue fácil ver que la pasión de esta putita, así como la de casi todas las mujeres que tienen el gusto de sus sexos, era de hacerse chupar el clítoris succionándoselos ellas mismas”. Sin embargo, lo que aparece antes que nada como el reconocimiento de una especificidad femenina es en realidad el signo de una cara bisexual, ella misma definida por el parecido con lo masculino.

En efecto, participando en el polimorfismo de la práctica orgiástica, la valorización del clítoris traduce una jerarquía entre los dos sexos fundada sobre el parecido. Contribuye a acercar sexualidad femenina y masculina, o aún a asimilar la primera a la segunda. Establece entre placer clitoridiano y placer fálico una simetría característica de un discurso médico todavía muy extendido en la época, y que Pierre Darmon resume en estos términos: “Este órgano desde todos los ángulos parecido a una verga, pero a una verga degenerada”. Y cita a Nicolas Venette, médico francés que escribía en 1685: “en la acción del amor, el clítoris se llena de espíritu, y se pone tieso enseguida como la verga de un hombre: es así como se parece tanto. Uno puede ver sus tubos, sus nervios y sus músculos: no le falta ni glande, ni prepucio; y si fuera agujereado por la punta, uno diría que es totalmente parecido al miembro viril”<sup>22</sup>. Como dice Thomas Laquer, “uno ama la idea que el placer del hombre y de la mujer dependa del mismo género de órgano”<sup>23</sup>.

Es la frecuencia estadística de los personajes hermafroditas, y su proliferación (otro trazo tomado de la pornografía) que sirve de revelador a este parecido y a esta simetría<sup>24</sup>. No hay ninguna duda de la carga transgresiva de este trazo. “Hace mucho tiempo, escribe Foucault, los hermafroditas eran los criminales o los relegados del crimen, por su disposición anatómica, su ser mismo engullía la ley



que distinguía los sexos y prescribía su conjunción”, y Isabelle Vissière nota que uno “establece aún un lazo directo”, en el siglo XVIII, “entre la monstruosidad física y la monstruosidad moral y social”. Agrega que “¡uno ve ligarse la Justicia con la Iglesia en una preocupación común de protección social, para impedir esta mezcla impura de los dos sexos minar los fundamentos de la monarquía<sup>25</sup>!”- ejemplo particularmente transparente de una interpretación política de los sexual.

En *Julieta*, estos personajes tienen el nombre de Volmar y la Durand, verdaderos hermafroditas a pesar de la ausencia del término y la exageración de proporciones. En las dos mujeres, el clítoris alcanza las proporciones monstruosas, reacciona como un pequeño pene y puede reemplazar el órgano masculino. Detalle revelador, la transformación se opera de lo femenino a lo masculino, es decir hacia un nivel de perfección superior, lo que corresponde al caso “históricamente” reseñado<sup>26</sup>, o mejor a la manera que se lo interpretaba- en conformidad con la tradición patristica, ella misma salida de la tradición clásica. San Agustín recomienda de poner *hermafrodita* a lo masculino, según el sexo “más noble”<sup>27</sup>.

El ejemplo de Volmar, pensionado de un convento donde Julieta comienza su educación, pone en primer plano la cara bisexual y se revela desde el principio como factor de lo

heterogéneo. Volmar presenta los atributos de los dos sexos y, aún designada como hombre, es descripta como un hermafrodita:

- ¿No sabés, dice San Elme, que Volmar es un hombre? Ella tiene un clítoris de tres puntas, y destinado a ultrajar la naturaleza, cualquiera sea el sexo que adopte, la puta debe ser todo bribón; ella no conoce el medio.

Fórmula que resume perfectamente la construcción de lo hermafrodita por referencia a lo masculino, y en parte su función transgresiva en la pornografía, que consiste en poner en juego de una sola persona la más grande combinación sexual posible. De todas maneras, el diálogo se contenta con asignar a Volmar el rol de el hombre, con uno y otro sexo. El caso de Durand confirma esta sentido. Asocia el desarrollo excesivo del clítoris a una malformación suplementaria, la ausencia de vagina: ella está “borrada”<sup>28</sup>. La reunión de estas características, excepcionales fuera de la ficción<sup>29</sup>, acerca la Durand al sexo masculino más que los otras “tribulaciones” de la *Historia de Julieta*: no solamente ella no conoce más que la sodomización como penetración, sino que, si ella no puede ser penetrada vaginalmente puede en revancha penetrar.<sup>30</sup> Sus aptitudes particulares realizan entonces un caso límite de una de las significaciones del clítoris en la orgía sadiana, que es acercar la anatomía de la mujer a la del hombre.

Queda examinar una segunda forma de bisexualidad anatómica, o que, al menos la que Sade representa como tal, aquél del hombre físicamente afeminado. Poco frecuente en Sade, sugiere la posición homosexual pasiva, por la cual uno sabe que los textos de la Antigüedad manifiestan un desprecio particular, en el caso de sujetos que hubieran pasado la infancia o la adolescencia. Este prejuicio, como escribe John Boswell, parece provenir de los romanos de una asociación habitual entre pasividad sexual e impotencia política. “Era común en los hombre jóvenes, las mujeres, y los esclavos...jugar el rol pasivo en las relaciones sexuales...”Todo hombre que adoptara este rol “(abdicaba) metafóricamente su poder y su responsabilidad de ciudadano<sup>31</sup>”- un ejemplo más aún de la homología entre cuerpo social y cuerpo sexual. Esta asociación despreciativa se encuentra hasta en Genet, es verdad que en parte satirizada. Y estructurando las relaciones de poder individuales. En Sade, el hombre afeminado suscita un elogio raro por su potencial bisexual, que puede pasar por la subversión del modelo preponderante, al que Sade no renuncia en su conjunto. En efecto, si representa muchas veces la posición pasiva, innovación relativamente audaz, es bajo la forma de la alternancia activo- pasivo, que él atribuye la mayoría de las veces a los homosexuales viriles. ¿Restos de conformidad en el interior de la subversión? Sea lo que fuere, un pasaje de *La*

*filosofía en el tocador* alaba la ventaja de encontrar en un hombre joven, más que en una “niña”, dos placeres en lugar de uno, “ese de ser a la vez amante y puta”. Excepcionalmente, el texto trata de explicar este gusto por un hombre físicamente afeminado:

Examine su conformación: usted observará las diferencias totales con respecto a los hombres que no han recibido ese gusto de compartir, sus nalgas serán más blancas, más afacetadas; ni un pelo ensombrecerá el altar del placer, y en el interior, tapizado de una membrana más delicada, más sensual, más cosquillosa, se encontrará positivamente el mismo género que el interior de una vagina de una mujer; el carácter de este hombre, aún diferente de aquél de los otros, será más blando, más flexible; usted encontrará en él casi todos los vicios y todas las virtudes de las mujeres; hasta sus debilidades; todos tendrán sus manías y algunos sus rasgos. ¿Será posible, entonces, que la naturaleza, asimilándolos de esta manera a las mujeres, pueda irritarse de los gustos que tengan?

Uno podría interrogarse sobre el determinismo biológico aquí invocado, que contradice todas las arengas de Sade sobre la relatividad de las costumbres y el determinismo cultural.<sup>32</sup> La bisexualidad de un personaje tal no se apoya sobre una malformación de los órganos, lo que atenúa el efecto de lo heterogéneo al plan simbólico, pero se enraíza sólidamente en lo físico, lo que no autoriza ni para hablar de una *elección* libertina, ni de una verdadera androginia- uno sabe del componente espiritualizado del mito.<sup>33</sup> Por otro lado, la bisexualidad se reencuentra muchas veces en los personajes masculinos que evitan cuidadosamente todo contacto con los

órganos femeninos, o aún con la mujer. Es afirmar todavía la jerarquía de los sexos: ninguna tribulación sadiana pensará hurtarse de las entrañas del hombre. Entonces, misma gradación, yendo de una bisexualidad congénita e irreprimible a la elección consciente de lo masculino.

### *EL COMPORTAMIENTO BISEXUAL EN LA ORGÍA*

Aún sin el auxilio de una anatomía ambivalente, y a pesar del predominio de una bisexualidad física orientada hacia lo masculino, las figuras orgiásticas deben desmentir el sexo biológico de los agentes y mezclar las definiciones. He aquí quien hace la pregunta sobre los criterios psicológicos de la diferencia sexual. A primera vista, todas las acciones de los agentes sadianos parecen ilustrar una distinción más tarde reconocida por Freud: si hay rasgos anatómicos que definen lo masculino o lo femenino, no hay rasgos psicológicos asignables a uno u otro<sup>34</sup>, y la atribución de comportamientos particulares a un sexo más que al otro es un hecho cultural. Sobre esta cuestión, el discurso sadiano es menos claro que la escena y se refiere siempre a los estereotipos, aunque más no sea para mostrar cómo contravenirlos. Tres terrenos del comportamiento orgiástico permiten completar las significaciones simbólicas de la bisexualidad sadiana: el *sexo*

*de las víctimas* preferidas de los libertinos, el *travestismo*; los *homosexuales* masculinos y femeninos.

### ELECCIÓN DE VÍCTIMAS

Se debe antes que nada separar una constante que no contribuye al efecto bisexual, al contrario: la total superioridad numérica de las víctimas- mujeres en la orgía, que es el corolario tanto de la homosexualidad como de la heterosexualidad masculina. Sólo los libertinos manifiestan los comportamientos sádicos que dependen de las diferentes formas de su bisexualidad y corresponden a su preferencia sexual. A partir de esta regla general, las contradicciones no faltan en la práctica: tanto se mata el sexo que se ama, tanto el que se odia, pero el discurso explicita siempre las razones de la elección. En compensación, la indiferencia al sexo de la víctima es la marca de la bisexualidad más completa, como lo ilustra la Durand cuando ella declara esta indiferencia. Lo que le importa, es la excitación del crimen y la transgresión.

No es el sexo que me irrita, es la edad, los medios, el estado de las personas. Cuando estas conveniencias se encuentran en un hombre, yo lo inmoló con más voluptuosidad que una mujer; cuando se encuentran en una mujer, ellas pronto obtienen la preferencia.<sup>35</sup>

A veces, se encuentra sin el soporte de la anatomía el mismo cariz bisexual en Julieta, que reacciona como la Durand: “Yo hice perecer tantos individuos de un sexo como

del otro”, declara y su erotismo anárquico se ajusta bien a esta primera opción.

Por el contrario, la bisexualidad celebrada de Clairwil es la réplica invertida de esa de las grandes sodomitas. A su odio por la mujer responde su odio del hombre: “Yo me sirvo porque mi temperamento lo quiere, pero yo los detesto y los desprecio; quisiera poder inmolarlos a todos a la luz de los cuales yo he podido envilecerme”. Esta devoradora de hombre, dotada de “la talla de Minerva bajo el acuerdo de Venus” agrega a su amor exclusivo de las mujeres una acumulación de encuentros heterosexuales de un carácter netamente predador. Ella no quiere inmolar más que hombres: “Yo inquieto con ganas a las mujeres, declara Julieta, pero para la disolución total de la materia, tú me entiendes (...) sería un hombre lo que necesitaría (...) Amo vengar mi sexo de los horrores que ellos le hacen padecer, cuando las medidas se hacen más fuertes” Es Clairwil, embriagada de un poder inseparable de los emblemas masculinos que exclama:

¡Pijas sí, por dios! ¡Pijas! ¡He aquí mis dioses, mis padres, mis amigos, yo no respiro que por este miembro sublime, y cuando no está ni en mi concha, ni en mi culo, se ubica bien en mi cabeza, que disecándomela un día uno la encontrará en mi cerebro!

Ella castra y asesina al hermano Claudio para hacerse preparar con la verga enorme del monje, “el más singular y el pito más hermoso que uno haya visto en la vida”, y su

canibalismo se alimenta de la castración: “La infernal Clairwil bebió su sangre y tragó una de sus bolas”. Se encontrará la intrincación del sexo y del poder, según la cual lo masculino representa un ideal de lo arbitrario y del despotismo. Cruels oportunistas, los libertinos no suben hasta la clase de los dominadores más que tomándoles prestado sus comportamientos criminales y orgiásticos: su bisexualidad, más real que aquella de lo libertinos, termina sin embargo por calcarse de lo masculino.

#### TRAVESTISMO

La misma conclusión si uno compara el trato respectivo de los travestis femeninos y masculinos, al comienzo, más frecuentes en *Los ciento veinte días* que en la *Historia de Julieta*. Unos como otros tienen como objetivo confesado hacer picante el libertinaje, porque mezclan los modos de intercambio sexual, a la vez que acercan la niña al varón. De hecho, los varones son los travestis de predilección. Ellos se llaman Zéphira, Adonis o Antinus y son bellos como niñas. En el matrimonio, invertido también, es siempre sus bellezas la que se alaba prefiriendo a la de las chicas.<sup>36</sup>

Los travestismos masculinos de Julieta tienen todo otro valor. La escena donde ella decide ceder a “la necesidad extrema” reúne paródicamente los signos convenidos del “coraje” y de la “ferocidad” física. En contraste con el lugar cerrado de la orgía, ella elige un espacio abierto- “una calle a



la vuelta”- y se pone una ropa de hombre. Armada con dos pistolas, cae sobre “la más infortunada de las mujeres”, y ella le salta la tapa de los sesos a esta víctima ideal después de haber tentado en vano seducirla. Parece difícil llevar más lejos la imitación de un estereotipo de virilidad. No es más que por un efecto secundario que su “travestismo masculino (perfecciona)” el delirio de San- Fond, cuando ella se jacta de su “crimen *callejero*”, y que la virilidad del crimen y la ropa terminan por adornar con una inversión más las inversiones sodomitas de San- Fond. Más tarde, se viste de nuevo como el hombre que Clairwil y Julieta levantan en su auto para ir a robar cuatro millones al duque Ferdinando de Nápoles.

### HOMOSEXUALIDAD

La relación que se instaura entre homosexualidad femenina y masculina reproduce eso que nosotros hemos observado en el plano de la anatomía: el desliz de una simetría artificial entre los sexos a un parecido jerárquico no menos que artificial. De todas formas, altamente simbólico, la homosexualidad que predomina en los actores de los dos sexos no tiende solamente a proclamar la preferencia por el mismo, sino a demostrar que el mismo es por definición único y masculino. Todos los sodomitas sadianos hacen alternar los roles pasivos y activos, lo que tiene por efecto no afeminarlos, sino lo contrario, virilizarlos, multiplicando el número de sus encuentros con hombres. Esta alternancia activa- pasiva en los libertinos es

más frecuente que en la pornografía común, pero para estimar con precisión la carga subversiva, se la debería comparar con el sub- género pornográfico homosexual. Aunque uno de los modos principales en Sade de la transgresión y de la mezcla orgiástica, queda fundada sobre los esquemas masculinos de identidad.

En cuanto al lesbianismo, motivo obligado de toda pornografía, la falsa simetría de las dos homosexualidades hace antes que nada un simple calco de la homosexualidad masculina. Julieta proclama y prueba más de una vez su preferencia por las mujeres, si no como víctimas, al menos como partenaires, y les place aún más que los hombres. Si recurre a los hombres en una gran escala, sus amigas de corazón son siempre las mujeres- primero Clairwil, después la Durand. Sin embargo, con su cuerpo de mujer, ella se identifica con un hombre y expresa pena de no poseer una psicología masculina- “yo no pude resistir ese culo divino. ¡Hombre en mis gustos como en mis principios, qué incienso más real hubiera querido quemar para él!” Algunas veces, su creador olvida o hace que olvida la anatomía femenina de la que la ha dotado:

- Pero si nostras somos tomadas, morimos.- ¿A quién le importa? A lo que le tengo menos miedo en el mundo es a ser colgada. ¿No se sabe acaso que uno se descarga muriendo así?

A Julieta le sucede extenderse sobre los juegos del intercambio lésbico, pero en otros diálogos no se ve más que un “desperjuicio” para las mujeres que viven en un medio donde prevalece la homosexualidad masculina. Lo más corriente es que el lesbianismo no se distinga de otras figuras de la orgía y participe con ellas de dos rasgos que exceden la norma pornográfica: el uso constante de la pija, que permite a las mujeres entre ellas de “remedar el sexo de las cualidades de las que ellas están privadas”, y la práctica incesante de la sodomía entre mujeres, que el elogio delirante del que ella se acompaña advierte como una construcción del imaginario sadiano<sup>37</sup>. Si uno agrega que la sodomía predomina igualmente en las relaciones de un sexo con el otro, uno ve hasta dónde se dirige la supresión y la diferencia sexual. Es un doble simbolismo, anal y fálico, o fálico- anal, que efectúa esta uniformización.

Hay poco de homosexualidad exclusiva en Sade y, de todas las figuras de la orgía, la bisexualidad es sin duda la más difícil de asignar sea a lo heterogéneo, sea a la reducción a lo Mismo. Más que lo híbrido anatómico (efebos y hermafroditas), la bisexualidad valoriza el híbrido erótico, por la elección de un objeto del mismo sexo sobre el modelo griego de la homo- bisexualidad. Dicho de otro modo, representa la autonomía de la pulsión en relación al objeto, y la orgía se juega sobre este fondo de desorden y de libertad.

La bisexualidad valoriza también lo híbrido en lo que ella acepta igualmente la sodomía pasiva o activa. Pero la neutraliza en el hecho de que termina siempre por dejar la superioridad de lo Mismo masculino calcándose sobre él, cuando afirma una diferencia fundamental entre los dos sexos, lo que sería, es cierto, otra forma de puesta en orden. Así, la bisexualidad dota de los órganos masculinos a la anatomía de ciertos libertinos, sin tocar a los órganos sexuales de algunos hombres físicamente afeminados. Los grandes sodomitas como Noirceuil y San- Fond no tienen nada de afeminados, mientras que por el contrario los grandes libertinos asociados a la clase de dominadores portan sus cuerpos o en sus psiquis las insignias masculinas. La ruta sadiana es doble y contradictoria: no cesa de señalar la ambivalencia de todo sujeto (actividad / pasividad), pero tiende incansablemente a reducirla, no por medio de una oposición binaria como en nuestros días<sup>38</sup>, sino en el interior de una jerarquía enteramente gobernada por la gradación de lo masculino.

### *EL MONOPOLIO MASCULINO DE LA GENERACIÓN*

El fantasma toma la máscara de la ciencia en la exposición discursiva, que ofrece una negación incoercible, aunque parcial, del rol psicológico de la mujer en la procreación y remata así la ocultación de la especificidad femenina. Es Jean Deprun quien ha presentado el resumen más conciso y el mejor documentado de las declaraciones sadianas sobre este punto<sup>39</sup>. Algunas están diseminadas en la *Historia de Julieta*, pero, con el fin de retomar la cuestión lo más brevemente posible, partiremos de un diálogo muchas veces citado de *La filosofía en el tocador*, que sostiene que sólo el hombre, con exclusión de la mujer, tiene el poder de transmitir la vida. Nosotros, primeramente, vamos a leerlo y recolocararlo en su época. Comienza por reducir hasta el absurdo el rol acordado a la mujer en la concepción:

Eugenia- ¿Y la unión de simientes es necesaria a la formación del feto?

Sra. de San Ange- Seguramente, aunque sea probado que este feto no debe su existencia más que a la leche del hombre; enlazado solo, sin la mezcla con la de la mujer, no tendría éxito; pero aquel que nosotras alimentamos no hace más que elaborar: no crea nada, ayuda a la creación, sin ser la causa. *Muchos naturalistas modernos pretenden aún que él es inútil.*<sup>40</sup> (Yo subrayo).

Pasando de la ciencia a la moral, y apoyando la segunda sobre esos datos pretendidamente científicos, el diálogo declara como fundado en la naturaleza el amor de los niños por el padre y su odio hacia la madre, tesis que los

interlocutores se apuran en confirmar fundándose en sus experiencias personales:

*De allí que los moralistas, siempre guiados por el descubrimiento han concluido, con suficiente verosimilitud, que en este caso el niño formado de la sangre del padre no debería más ternura que a él.* Esta afirmación no es sin apariencia, y como mujer, no se me ocurriría combatirla.

Eugenia- Encuentro en mi corazón la prueba de lo que decís, mi querida, ya que amo hasta la locura a mi padre, y siento que detesto a mi madre.

Dolmancé- Esta predilección no es sorprendente (...) No me he consolado todavía de la muerte de mi padre, y cuando perdí a mi madre, estaba bien contenta... realmente la detestaba.

Sin minimizar la violencia de esta denegación de la función generatriz de la mujer, se la debe situar históricamente. Tan aberrante como es, no hace más que retomar la hipótesis más extrema- pero también la más admitida- de las teorías que corrían en el siglo XVIII. Quien más quien menos, después de Aritótoteles, *todas* las teorías de la generación tendieron a minimizar el rol de la mujer. Aristóteles deforma, en el sentido falocéntrico que devendría preponderante, la teoría seminal de Hipócrates que atribuía la formación del feto a la mezcla de las simientes masculina y femenina.<sup>41</sup> Citaremos directamente lo histórico contenido en el artículo “Generación” de la *Enciclopedia*. Sade lo ha podido leer, ofrece el gusto de la época y, a pesar de sus posiciones

razonables, y su humor ocasional, uno descubre un no dicho elocuente.

Entre los presupuestos implícitos que sobre entienden el discurso científico sobre la reproducción desde la Antigüedad, el más insidioso es aquel de la jerarquía espíritu- materia, que no solamente tiene como homólogo la oposición entre masculino y femenino, sino que establece la doble equivalencia hombre- espíritu, mujer- materia. Esta equivalencia es siempre asociada a la incapacidad femenina de dar vida. La ideología patriarcal no tiene mejor aliado que el espiritualismo, y nada lo manifiesta mejor que las teorías de la generación. No hay más que comparar sus descripciones respectivas del “esperma” femenino y masculino.<sup>42</sup> Ningún naturalista, que acorde o no un rol al primero en la concepción del feto, pensaría en rebajar el “líquido seminal” del hombre al rango de la materia vulgar: en el caso donde uno reconocía un cierto rol a la mujer, ella alimenta una materia inerte, que el hombre anima por el “principio” o la “causa” “eficiente”, en suma *el espíritu, es decir el esperma*. El hombre crea “la vida” y el “movimiento”, que dan *forma* a los órganos y los ennoblecen sustrayéndolos simbólicamente a la categoría de la materia femenina.

Desde Aristóteles al siglo XVII, se observa poco cambio significativo, es interesante la manera por la cual los descubrimientos científicos del siglo XVII, aquellos de los

ovarios de un lado, y los espermatozoides por el otro, se pliegan a la partitura tradicional. Estos dos descubrimientos inspiran dos teorías opuestas y no menos extravagantes una de la otra- y las dos, notémoslo, igualmente ridiculizadas por el artículo “Generación”. La primera (teoría del huevo) no duda en decir que “las mujeres serían casi enteramente capaces de generar: los fetos son quizás ya contenidos todos formados en el huevo”. Cada feto femenino contiene otro huevo conteniendo otro feto, y así sucesivamente. No se sale de la jerarquía espíritu- materia, ya que estas pequeñas estatuas son “sin vida”, y sólo el hombre puede animarlas, gracias al líquido seminal “que él disemina con tanto placer en la copulación; licor cuyos efectos son parecidos a aquél del fuego de los poetas que Prometeo había robado al cielo, para dar el alma a los hombres que no eran anteriormente más que autómatas”. Inversamente, el descubrimiento de los espermatozoides en la misma época es puesto prontamente en contribución a reforzar el falocentrismo de las hipótesis (teoría del animálculo): “La fecundidad que uno atribuye a las hembras de todos los animales, pertenecía por el contrario a los machos (...) El gusano espermático es entonces el verdadero feto, la sustancia del huevo lo alimenta (...) No es más la primera mujer (...) sino el primer hombre que (...) contenía toda su posteridad. La simiente preexistente (...) son



animales pequeños, pequeños homúnculos, realmente organizados y actualmente vivientes...”

Es a esta última teoría particularmente descabellada y en parte desacreditada, según la cual la mujer no alimenta ni siquiera la materia, que hace alusión el fin de la perorata de la Sra. de San Ange.<sup>43</sup> La *Enciclopedia*, después de haber opuesto estas dos “opiniones sobre la generación”, dice que “el sistema de los huevos ha sido el más recibido”. Ambas ofrecen el rasgo común de retirar a la mujer la capacidad de crear el movimiento, la vida, la inteligencia, el espíritu. Uno duda si los verdaderos sabios la han suscripto. Maupertuis en 1745, y Bufón en 1749, escribe Deprun, “afirman la necesidad de una teoría bilateral de la generación, sólo capaz de dar cuenta de lo complejo de los hechos y, ciertamente, del parecido bilateral de los hijos a sus padres”. Lo mismo Pierre Roussel (1777)<sup>44</sup>. Sade conocía esta tercera hipótesis, la única que no se aleja del buen sentido, aunque bien imprecisa. ¿Creía él en la tesis de los animáculos preconizada por sus personajes? Una duda considerable atraviesa la respuesta, a causa de elementos internos de pasaje y por *La filosofía en el tocador*, y a causa de la filosofía materialista del autor.

Entre los elementos internos de pasaje que contradicen las vistas animistas avanzadas, retengamos dos. En primer lugar, estrategia provocadora, Sade pone en boca de una mujer ese discurso misógino y finalmente destinado a

justificar el matricidio. Seguidamente, él recuerda, como al pasar, que la moral se apoya sobre los descubrimientos de la ciencia: es poner no solamente la relatividad de la moral- y esta idea, nosotros sabemos hasta qué punto él la sostiene- sino su absurdo, cuando ella es dictada por las teorías científicas absurdas. Es poner al mismo tiempo la variabilidad de la idea de naturaleza, que depende de las concepciones científicas. ¿Y no es implicar también la incompatibilidad de la moral y de la naturaleza, y sugerir que la moral debe estar fundada sobre otra cosa además de la ciencia o la idea de la naturaleza? Es entonces echar en descrédito todos los argumentos naturistas que Sade ama esparcir a través de sus proposiciones más delirantes. Esta manera característica de quemar las cartas da a su discurso una carga corrosiva inagotable.

Por otra parte, ese diálogo se concilia difícilmente con otros pasajes de *La filosofía en el tocador*, por ejemplo aquel donde la Sra. de San Ange afirma, es cierto que para justificar el infanticidio, que el feto no pertenece más que a la madre. El único punto que queda coherente: no relevando más que a la madre, a la exclusión del padre que le daría un estatus ontológico, he aquí el niño reducido a un simple desecho corporal:

No teman en nada al infanticidio; ese crimen es imaginario; nosotras somos siempre las cortesanas de lo que llevamos en el vientre, y no hacemos más mal en destruir esta especie de materia que a purgar la otra, por medio de medicamentos, cuando sentimos que tenemos necesidad (...) No hay sobre la tierra ningún derecho más cierto que aquel de las madres sobre los hijos.<sup>45</sup>

Por otro lado, es aún la Sra. de San Ange quien dice que los hijos bastardos “tienen derechos ciertos a una parte de la dote” de sus madres, idea particularmente innovadora.<sup>46</sup> Así se explica, por diferentes niveles de discurso, estas opiniones más o menos contradictorias. Ellas forman parte del proyecto, deliberado o no, de no adherir a nada en forma total, o de amarrar detrás de los discursos a un doble o triple fondo, solicitando lectores en serie como segundo lugar.

En tercer lugar, el materialismo de Sade permite pensar que él no cree en una teoría deudora de la tradición aristotélica del hombre como promotor distinto y único de la vida espiritual, idea de la autoafirmación de los espermatozoides. Esta tesis, contradictoria en ella misma, que no ha podido escapar a Sade, va cada vez más al encuentro de toda doctrina materialista. En efecto, si el espíritu no es más que una derivación de la materia, es lo que él cree, y si la materia es femenina (¿es que él lo cree?), uno no ve cómo el padre sólo podría ser espíritu en el origen. ¿Se debe concluir que, porque Sade invoca un argumento de débil valor

científico aún para su época, él ataca la fragilidad de la moral y de la ciencia más que al respeto prescripto por la madre? De ninguna manera. Digamos más bien, por un lado, que hace leña de cada árbol, por otro lado que su ataque matricida no se sitúa más que claramente del lado del fantasma. A lo que se agrega quizás su gusto de la mistificación, que él debería acercar a esa broma que trae el artículo de la *Enciclopedia*: “Un tal Sr. Plantade, secretario de la academia de Montpellier, pretendía haber visto estos animáculos (los espermatozoides) crecer y transformarse en hombres, solos. Él juraba haber querido divertirse”

La dimensión fantasmástica se refiere todavía más al ataque contra la procreación a la que adhiere todo el discurso matricida. Es todavía más difícil en efecto negar el rol de la mujer en la gestación y en el parto que en la concepción. Se la debe poner, entonces, físicamente fuera del estado de realizar esas dos funciones. Tal es el sentido de la escena final de *La filosofía en el tocador*, que lleva adelante la educación de Eugenia. El último suplico que sufre su madre, después de haber sido violada por un valet “sifilítico”, consiste en tener la vagina cosida por la misma Eugenia, con el fin de no darle más “ni hermanos, ni hermanas”. En esta escena, como en el discurso pseudo- científico, se trata de negar una realidad inaceptable, la capacidad de dar la vida en la mujer, esta vez llevando a cabo una ficción que ataca los órganos de la

gestación, obstruye las vías de la concepción y priva al cuerpo femenino de la posibilidad efectiva de procrear. Lacan ve en este episodio la prueba del tabú de la madre: “V...ada y cosida, la madre queda interdicta. Nuestro veredicto es confirmado sobre la sumisión de Sade a la Ley”.<sup>47</sup> Sin lugar a dudas, la escena es polivalente y pone al día el lazo entre los esquemas de la mutilación heterogénea con la reducción a lo Mismo. El tabú del incesto con la madre conduce también a la elección de lo masculino más que a la destrucción del cuerpo materno. La procreación es “a destruir”, no tanto porque el hombre es malo y la tierra demasiado poblada (racionalizaciones habituales del discurso sadaino), sino porque la facultad de poner en el mundo distingue peligrosamente a la mujer del modelo unario. Dolmancé explica, en *La filosofía en el tocador*, que la esterilidad sodomita, lejos de ofender a la naturaleza, es un signo de confianza en su capacidad todo poderosa y en su capacidad de creación, que será perjudicada por la reproducción humana.<sup>48</sup> La evocación de esta madre naturaleza substituye a la proximidad amenazante del cuerpo de la madre una imagen lejana y desencarnada cuyo poder se ejerce indiferentemente sobre todos en lugar de sobre uno solo.

La esterilidad del goce es la condición necesaria de la reducción a lo mismo. El suplicio de la madre de Eugenia anuncia los ritos de mutilación que, en la segunda parte de

*Historia de Julieta*, se toma de los órganos femeninos de la reproducción. Todos estos ejemplos se insertan, con la sodomía, en la misma fuente de sentido que el aborto y el infanticidio, aquel de la esterilidad. Uno no puede negar, delante de tal convergencia, la fuerza del ataque así llevado a cabo no solamente contra la mujer, sino contra la ideología patriarcal. El parricidio ocupa en efecto un lugar respetable en la escala de los valores criminales, y se lo articulará más tarde con el matricidio. Predicando para el orden de lo estéril, Sade ataca el fundamento mismo de la ley paterna. No es más posible decidir si él queda aún tributario, o si la ridiculiza cuando extrema el principio de superioridad masculina. Esta ambivalencia es la marca de todo su sistema simbólico.

Que se trate de la hipótesis de los animáculos en el caso de la generación, o de la definición de lo femenino como un masculino inferior que resulta de los motivos bisexuales y de la escena y del discurso, Sade opta por las teorías más retrógradas de su tiempo. Es en efecto en la época donde él escribe cuando una concepción de lo femenino como diferencia, y la misma diferencia irreductible, se pone en su lugar y termina por desalojar la tesis, ya admitida hasta el fin del siglo XVII y sobreviviente en Sade, de un parecido jerárquico entre los órganos de los dos sexos.<sup>49</sup> Si un cambio tal ha podido producirse (en la ausencia innegable de todo cambio de los órganos sexuales), es a causa de la puesta en

cuestión, y más tarde del hundimiento del orden socio-político. Como lo escribe Laqueur: “La construcción de lo femenino en relación a lo masculino (...) da cuenta (...) de presupuestos concernientes a la naturaleza de lo político y de lo social. El abandono de estos presupuestos en la época de las Luces convierte el orden jerárquico de las homologías completamente inadecuado. La nueva biología, con su investigación de diferencias fundamentales entre los sexos y sus deseos, emergió precisamente en el momento donde los fundamentos del antiguo orden social estaban irremediablemente socavada”. La teoría de los animáculos se inserta en esta antigua noción jerárquica, “vertical” (Laqueur), de los sexos, que pone al hombre en la cadena de los seres en situación de *patrón y padre* de la especie humana. Sin duda Laqueur no insiste suficiente sobre dos puntos: el progreso del pensamiento materialista y su rol en esta mutación socio-política y científica, y la persistencia de una jerarquía entre lo masculino y lo femenino, fundada ahora sobre una diferencia *natural* entre los dos sexos<sup>50</sup>; pero el correlato de conjunto entre, de un lado, un orden social jerárquico en armonía con el orden del universo- y más precisamente un monarca absoluto teniendo a Dios como garante- y del otro una jerarquía sexual en armonía con el solo modelo masculino, no es más demostrable.

A cuerpo social perturbado, cuerpo erótico heterogéneo. El trato del cuerpo bisexual y del cuerpo materno aparece primero como isomorfo a los alborotos sociales que amenazan, pero representa también la reducción al medio de una integración mítica en un cuerpo superior. El fantasma sadiano manifiesta su sueño de omnipotencia generando incansablemente el desorden del cuerpo y de la escena orgiástica según el rasgo unario del falocentrismo, y eso a pesar del materialismo, el ateísmo y el rasgo transgresivo de su autor. Éste da la espalda a lo que él sabe, y mira de costado a una metafísica en desuso a la cual él no cree, y de un orden político anticuado que él resulta el primero en atacar, pero al cual no está verdaderamente dispuesto a renunciar.

## EL ENCIERRO: FUSIÓN Y SOLDADURA DE LOS UMBRALES (ESQUEMAS DE IDENTIDAD Y DE CIRCULARIDAD)

Formalismo, rito y magia son interdependientes y se encuentran en la orgía sadiana, que no puede funcionar más que en el interior de los pequeños círculos protegidos, codificados y refractarios a toda intromisión.<sup>51</sup> La orgía no transgrede la ley más que para oponer su propio código; sistema social autónomo que reproduce las condiciones de



exclusividad garantidas en otro tiempo por el privilegio y la cohesión del grupo.<sup>52</sup> El incesto, la puesta en común de las mujeres, la sodomía, ciertos ejemplos de ingestión son las prácticas principales socio-eróticas que realizan las condiciones de cierre necesarias al ceremonial de la orgía.

### *EL INCESTO*

Hasta finales del siglo XVIII, los diferentes códigos (derecho canónico, el pastoral cristiano y la ley civil) “no hacían una partición neta entre las infracciones a las reglas de las alianzas” (adulterio, incesto) y, en “el orden de los deseos”, “las desviaciones en relación a la genitalidad” (sodomía, “caricias” recíprocas)<sup>53</sup>. El incesto, que ocupa un lugar remarcable en toda la obra de Sade, no se completa más que siendo sodomita, reuniendo así esos dos tipos de infracciones.<sup>54</sup> Sin embargo, no se puede tomar literalmente la frase de *La nueva Justina* que compara la familia de Gernade a la de Edipo, y la rareza del incesto madre-hijo (*Julieta* ofrece un caso asilado y poco significativo) confirmando la persistencia del tabú maternal en Sade, se corresponde con ciertas constataciones de la etnografía actual: contrariamente a una creencia bien extendida, “un buen número de sociedades patrilineales autorizan las relaciones sexuales (padre)-hija y no se perturban por las relaciones sexuales

(hermano)- hermana<sup>55</sup>”, mientras que el incesto madre- hijo es sometido a una frecuente censura , o a una prohibición general. Sade hace gala de una doble intuición antropológica cuando no cesa de invocar la relatividad cultural en preconizar el incesto reduciéndolo a un número limitado de combinaciones. El resto, su aversión, sea pulsional, sea cultural, por el incesto madre- hijo se revela como el corolario de su falocentrismo absoluto.<sup>56</sup>

Entonces, son los ejemplos de incesto padre- hija y hermano- hermana aquellos que son más numerosos. Este tipo de incesto reserva las líneas patrilineales. Él remata la creación del pequeño grupo ya constituido por la familia donde reina la autoridad del padre, pero, manifestándose la misma bajo la forma más despótica, él realiza la transgresión de la filiación, entonces, en un sentido, de la ley del padre. Es por ello que el incesto sadiano, bajo las formas las más exacerbadas, puede acabar en parricidio, o servirle de un acompañamiento obligado.

Aún cuando no explora esta contradicción, se puede primeramente, después de Hénaff, distinguir tres funciones en la apología sadiana del incesto- las dos primeras siendo inspiradas por el análisis levistraussiano de la prohibición del incesto<sup>57</sup>. Sade preconiza el incesto porque él repara en su prohibición el pasaje de la naturaleza a la cultura, la entrada en el orden de la ley por la relación con el goce. Ya que “el

concepto de naturaleza deviene para él el nombre de una supresión de las prohibiciones”, Sade ataca sin recelo la prohibición originaria. Bajo este ángulo, el incesto sirve primeramente a impedir el intercambio social operado por la exogamia, fundada ella misma sobre la prohibición del incesto, y en segundo lugar a realizar el goce inmediato. Inversamente, la exogamia representaría para Sade “la abominación del deseo mediatizado<sup>58</sup>”.

La tercera función del incesto no alcanza toda su significación más que en relación a la rareza de la combinación madre- hijo, que hace aparecer como no pertinente: el incesto sirve para arrancar las hijas a sus madres para hacerlas entrar en el mundo de los hombres, en “el círculo de lo Mismo como círculo del complot”<sup>59</sup> Notemos que ellas devienen tanto moneda de cambio, como libertinas, o las dos cosas a la vez. Paradójicamente, esta tercera función confiere a la apología del incesto un trazo común con su prohibición en sociedad: en los dos casos, se trata de poner a las mujeres en circulación en beneficio de los hombres. A pesar de su pretendida función de goce inmediato, el incesto sadiano es un acto razonado, que da cuenta más del orden cultural que de la naturaleza. Responde al mismo objetivo que la exogamia renegando la relación de reciprocidad y de responsabilidad social en la que debe fundarse la exogamia, o al menos limitándola al pequeño círculo de los dominadores:

éstos, en efecto, intercambian sus esposas, y dan con mucho gusto sus hijas en matrimonio a sus amigos después de haberlas seducido o violado.<sup>60</sup> Así se encuentra ocultada la contradicción entre la negación de la filiación paterna y el sostén de la ley del padre: por una forma de patriarcado ejerciéndolo despóticamente en el interior del pequeño grupo de los agentes. En este modo de relaciones, el incesto padre-hija, y el incesto hermano-hermana, donde el hermano sirve de relevo al padre, el punto de salida constituye una suerte de “endogamia”, caricatura del sistema cerrado de alianzas de la antigua nobleza.<sup>61</sup> Que Sade haya conocido esta analogía, lo prueba en *La nueva Justina*: “Fue en el miedo que las familias, uniéndose así, devengan demasiado poderosas, que nuestras leyes en Francia han erigido el incesto como crimen; pero evitemos la confusión, y no tomemos nunca por ley de la naturaleza, eso que no es más que el fruto de la política”: lo que implica, a pesar del argumento de la “naturaleza”, que casarse entre sí puede ser igualmente un acto político.

El texto autobiográfico de Borchamps, hermano incestuoso de Clairwil, desarrolla la primera etapa de este proceso “endogámico”: la realización del incesto en el interior de la célula familiar, con el matrimonio adélfico que ratifica la transgresión por la ley, confirma el encierro del círculo de la familia y redobla los esquemas de identidad.<sup>62</sup> Con una seriedad imperturbable, Borchamps narra su infancia y los

lazos que unían su familia a una familia amiga, exacta réplica de la suya- padre libertino, madre virtuosa y devota, un hijo y una hija de cada lado, todos los cuatro compañeros de juego inseparables y más tarde incestuosos:

A fuerza de ser reprochado de la naturaleza, nosotros escuchábamos la voz, y de lo que tenía de extraordinario, era que ella no nos inspiraba más mezclarnos. Cada uno quedó en su familia...El incesto no contraría entonces en nada los planes de la naturaleza, inspira así sus primeros movimientos.<sup>63</sup>

Los “planes de la naturaleza”, aquí como en otra parte, son invocados contra el tabú instituido por la ley, pero el argumento más significativo, ya que pone el dedo en la contradicción, es que “cada uno quedó en su familia”. Humor ambiguo bajo su apariencia de bonhomía, y como siempre insolente. Sade valoriza una de las virtualidades de la organización familiar a expensas de otras- la familia incestuosa en tanto lugar de lo Mismo y de la naturaleza, modelo que adquiere en él una función social en lugar de la exogamia.

Vayamos más lejos: el incesto sella la paternidad de sangre, bajo la cual planea siempre una duda, y la garantiza por la toma de posesión del cuerpo del pequeño, niña o niño. El episodio Borchamps es particularmente emblemático de esta postura, ya que aún los incestos adélficos se realizan bajo la férula y a imitación de los padres, y son descriptos en

términos de “unión” física: “Se nos casa; mi padre me unió a mi hermana; Bréval hizo lo mismo con sus hijos. Nos excitan, preparan las voces, consolidan las uniones; y, mientras que hacen esto, tantean nuestros culos uno por uno a su turno, cediéndose mutuamente el lugar...” La unión homosexual del padre y del hijo aclara todavía mejor esta función de filiación. Intensifica los esquemas de identidad, y su esterilidad absoluta cimienta el encierro. Así se resuelven los incestos múltiples de la familia Borchamps. Entre el joven Borcahmps y su padre, quien no tiene más que “frialdad” para su hija, se instaurará un incesto que toma prestado las connotaciones idílicas de una cierta homosexualidad masculina. Estas motivaciones decisivas hacen fallas respecto del incesto madre- hijo, donde sólo el asesinato instiga una fuerza suficiente a la transgresión.<sup>64</sup> Limitado a la búsqueda del goce inmediato y en ausencia de padre o de hermano, la transgresión del incesto estimula bien poco el imaginario sadiano.<sup>65</sup>

De todas maneras, la escena incestuosa representa, a veces con virulencia, el reto a la ley del padre, en algunos episodios remarcables donde no es el padre, sino su hijo o su hija en tanto agentes de la orgía, que toman la iniciativa del incesto padre- hijo. También la escena particularmente atroz del incesto forzado de Cloros con su hia, estos ejemplos contrarían violentamente el deseo de filiación en lugar de

gratificarlo. Este es el caso del incesto memorable de Julieta con su padre, que acumula las inversiones, y donde Julieta toma a su cargo el intercambio “endogámico” seduciendo a su padre. Ella se mofa aún del poder paterno coronando el incesto con el parricidio, después, embarazada de su padre, haciéndose abortar<sup>66</sup>. Sustituyendo el mundo de los hombres por el de los padres, circula según su placer y parecer la contradicción entre incesto y filiación, apoyada sobre la destitución del padre, que aparece a plena luz. Se encuentra el mismo contenido aunque quizás un poco más claramente en la escena rápida donde San- Fond estrangula a su padre: Julieta remata su incesto con el parricidio, y San- Fond remata su parricidio obligando a su padre a “hacerle descargar todo estrangulándolo”.

Reuelta del incesto parricidio, el infanticidio luego del incesto alimenta algunas invenciones sádicas y alcanza su paroxismo en el episodio de las bodas de Noirceuil, él mismo punto culminante de la narración de Julieta, que finaliza dos páginas más tarde. Sin examinar por el momento todos los componentes de este episodio sobredeterminado, notemos que opone una desmentida salvaje a los esquemas de identidad de los dos matrimonios adélficos de Borchamps, y suprime el encierro del círculo familiar. No se sabría en efecto calificar de rosa el doble matrimonio homosexual e incestuoso de Noirceuil y de Julieta al final de la novela, el primero

casándose sus dos hijos y el segundo de su hija así como una de sus jóvenes amigas. La ceremonia religiosa y el travesti terminan de ritualizar el incesto. Para la primera ceremonia, Noiceuil, vestido de mujer, se casa con su hijo mayor y Julieta, de hombre, se casa con su propia hija de siete años. Las combinaciones se invierten para la segunda ceremonia donde Noirceuil, vestido de hombre, se casa con su segundo hijo vestido de mujer, y Julieta, de mujer, se casa con su joven amiga vestida de hombre. Los matrimonios duran menos de veinticuatro horas y se desarrollan en la tortura y el asesinato de los cónyuges- niños. La homosexualidad redobla aquí el encierro incestuoso y los esquemas de identidad, y se da libre curso al despotismo paterno. Noirceuil se hace penetrar por su hijo fingiendo “los gritos, las quejas y los gemidos de la joven esposa que uno desvirga”<sup>67</sup> Las dos niñas están libradas a las invenciones de Noirceuil, aunque Julieta no puede atacar a los hijos de Noirceuil sin sus instrucciones. Como dice Angela Carte, la escena no va a representar una verdadera “anarquía de sexos”. No es cuestión para Julieta, vestida de hombre, casarse con un Noirceuil vestido de mujer “ni por juego”. Eso sería una “especie de dominación de clase hacia él”<sup>68</sup>. En su travestismo femenino, Noirceuil se casa con un hombre, y cuando él toma la vestimenta masculina, es considerado un “maricón”, es decir un homosexual pasivo.<sup>69</sup>



Aún cuando este episodio tenga como punto de partida los precedentes del encierro del grupo y la fusión de los umbrales, pone en escena su fragilidad y su hundimiento. Las combinaciones transexuales borran en parte las definiciones, y hace falta un análisis firme para remarcar que los esquemas de identidad y el modelo falocéntrico sobreviven a la confusión. Sobretudo, la escena ilustra la naturaleza precaria del círculo orgiástico, que se achica al punto de deshacerse, Julieta y Noirceuil quedándose como únicos maestros de la orgía. San- Fond y Clairwil han desaparecido hace rato, suprimidos separadamente por sus dos cómplices, y los agentes no sabrían asegurar la continuidad del grupo de los maestros. Finalmente, el asesinato de los niños quita toda significación al encierro del espacio familiar y reduce a nada el círculo de lo Mismo. La *Historia de Julieta* termina pocas páginas después de esta escena de terror y de denigración.

### *DEL CÍCULO INCESTUOSO AL CÍRCULO FRATERO: LA PUESTA EN COMUN DE LAS MUJERES*

No es fácil, se ve, desentrañar las significaciones contradictorias del incesto. Retengamos sin embargo esta representación simbólica del mundo a la vez amenazada y cerrada de la aristocracia que aún en sus versiones

aseguradoras ponen en escena la ruptura de la línea Dios-Rey- Padre. El ruido de la filiación no puede más que dislocar la familia, en la cual el incesto no es presentado como el sostén más sólido sino en un primer tiempo y probablemente a título de pura provocación. Una página de “Franceses, todavía un esfuerzo”, que la asocia a la utopía de la puesta en común de las mujeres en un régimen verdaderamente republicano, hace aparecer la función profunda, que consiste en sustituir al pequeño grupo familiar el círculo de una fraternidad voluntaria:

Él extiende los lazos de las familias (...) Yo ozo asegurar, en una palabra, que *el incesto debería ser la ley de todo gobierno en el que la fraternidad hace de base* (...) La comunidad de las mujeres que yo establezco trae consigo necesariamente el incesto, queda poco para decir sobre un pretendido delito cuya nulidad es bien demostrada para entorpecerlo más... (*La filosofía en el tocador*) (El subrayado es mío)

Este discurso tiene dos cosas para remarcar: primero, la armadura del razonamiento, citada más arriba, es entrelazada de afirmaciones que nosotros hemos cortado y que reiteran el argumento naturalista y familiar con una gran insistencia, pero contradictoriamente. Si la comunidad de las mujeres torna el incesto inevitable, torna también, y aún mucho más, indiscernible. ¿Por qué, en ausencia de toda transgresión, los hombres (ya que se trata como casi siempre del incesto padre-hija y hermano-hermana) tendrían una inclinación particular

por sus hijas o sus hermanas de sangre? ¿A menos que la voz de la sangre no se manifieste aún en la ignorancia de los lazos de parentesco? Sade no va a afirmarlo. En segundo lugar, desplazado al contexto político de “Franceses, aún un esfuerzo si ustedes quieren ser republicanos”, el argumento fraterno gana en ironía y se lee como una parodia, o aún como una reducción absurda, del ideal igualitario de la Revolución.

Estas fluctuaciones desaparecen en la *Historia de Julieta*, una de las disertaciones asocia el rasgo antipaternal a la utopía fraterna:

¿Cuál, según usted, parece el más unido, o de una sola y misma familia, como lo sería entonces cada gobierno de la tierra, o de cinco o seis millones de pequeños, cuyos intereses, siempre personales, divisen necesariamente el interés general y lo combatan a perpetuidad?- Por el lado del padre, él deviene totalmente desligado de esta progenitura, si ella ha tenido lugar. ¿Y cómo él podría inquietarse, con la comunidad que yo supongo? Un poco de semen tirado en la matriz común (...) no puede devenir en una obligación de cuidar del embrión gestado.

En este estadio, el valor transgresivo del incesto se borra delante de su función niveladora. Ésta quema todas las motivaciones incestuosas, que desaparecen en una economía sexual general, donde el principio falocéntrico se refugia en la abstracción del Estado y se confunde con él.

La fraternidad que debe resultar de la puesta en común de las mujeres por el incesto o de toda otra manera corresponde a la lógica de la orgía, a la cual Sade presta su utopía social,

fundada sobre el engomado de los lazos de parentesco (sin embargo, con una diferencia notable: en el círculo orgiástico, el incesto, realizando la utopía de la confraternidad, debe conservar su valor transgresivo, bajo pena de perder su principal razón de ser. En la sociedad futura, a la fuerza, la noción de transgresión desaparecería). La orgía promueve por la comunidad de las mujeres la igualdad de los agentes, caricatura del ideal republicano, o de su práctica. De la disertación a la escena orgiástica, uno pasa del sofismo republicano de la igualdad social (en la que Sade no cree) al ideal de la confraternidad, donde el incesto generalizado no conduce más que a una fraternidad limitada.

### *CONFRATERNIDAD Y SODOMÍA*

El primer estatus de la Sociedad de los Amigos del Crimen prescribe esta igualación distinguiéndola netamente del igualitarismo republicano:

1° No habrá ninguna distinción entre los individuos que componen la Sociedad. No porque ella crea a los hombres todos iguales a los ojos de la naturaleza (está lejos de este prejuicio popular, fruto de la debilidad y la falsa filosofía), sino que está persuadida que toda distinción sería perjudicial a los placeres de la Sociedad...

De hecho, la diferencia social y sexual resta operatoria, y significancia. Los Amigos del Crimen no hablan más que de

la clase de los maestros cuando ellos acuerdan en la práctica erótica los mismos privilegios a los dos sexos, y el discurso, aunque tendenciosamente atribuido a Clairwil, adopta desde las primeras frases el punto de vista masculino:

Ahí, cien maridos, cien padres, en sociedad con sus mujeres o sus hijas, se procuran todo aquellos que les falta. Yo cedo, dando mi esposa a Climène (generalización, porque Clairwil no está casado), todos los atractivos que le faltan a la suya, y encuentro en esa que me abandona, todos los encantos que no podía procurarme la mía. Los intercambios se multiplican, y en una sola noche, una mujer goza de cien hombres, un hombre de cien mujeres.

Como muy a menudo, el fantasma desemboca en una utopía tan poco realizable en el interior como en el exterior de la ficción, ésa de un intercambio igualitario, a la vez sexual y económico, entre los maestros:

El solo deseo de escuchar esos goces hace juntar todas esas riquezas. Desde ese momento, el interés general sostiene el pacto, el interés particular se encuentra ligado al interés general, lo que hace indisoluble los nudos de la sociedad: desde los quince años que dura la nuestra, no he visto ni una sola preocupación, ni un solo movimiento de humores.

La perfección de esta puesta en común es en parte desmentida por el ordenamiento de la orgía y el rol del maestro de ceremonias que programa las operaciones. Al comienzo, la Sociedad de Amigos del Crimen tiene como

función sobretodo codificar el círculo de la orgía y redoblar el encierro.

“Las implicaciones de Dios y del demonio; el interior y el exterior; la pureza en el interior, la corrupción en el exterior: estos conjuntos de rasgos se encuentran en los pequeños grupos donde la pertenencia está reglamentada y que se caracterizan por la confusión de los roles internos”, escribe Mary Douglas.<sup>70</sup> Y ella prosigue evocando el dualismo maniqueo propio a las pequeñas comunidades cerradas, y su tendencia a reafirmar el poder de los malvados a las fuerzas cósmicas del mal. Estos rasgos se encuentran también en las disertaciones de la orgía sadiana si uno precisa que la confusión de roles sexuales toma la forma de la reducción fálico- anal. Sade le da, quizás, un contenido insólito al “bien” que lo ubica en el interior del círculo orgiástico, y lo describe de buen grado como “mal”, pero es más bien la *pureza* de ese mal que él entiende salvaguardar. Con este mal acuerda muchas veces los poderes sobrenaturales, por ejemplo en la Durand. Lo heterogéneo orgiástico y la confusión de las posiciones sexuales tienen como corolario la expulsión de todo elemento extranjero. Y en el interior mismo de la orgía, la rigidez de la jerarquía no excluye los cambios de las alianzas, las traiciones y el dar vuelta la cara- San-Fond, que había prometido a Julieta “por su vida la más entera impunidad”, va a castigar a muerte una breve duda de

ésta delante del crimen y la va a obligar a huír a la provincia, y más tarde a Italia.

Sade está verdaderamente fascinado con la utopía social de la confraternidad. Reproduce, con eufemismos, su universo carcelario. Opone una contrapartida positiva, un refugio fantasmaticado al estatus marginal que fue el suyo mismo durante sus años de libertad. Los lugares de elección de la confraternidad, además de la Sociedad de los Amigos del Crimen, son los conventos y monasterios, y, en la narración interna de Borchamps, la sociedad secreta de los senadores suecos que conspiran contra Gustavo III, rey de Suecia. La presencia ficcional de los conventos y monasterios se explica ciertamente por una realidad histórica. Sobretudo en ciertas épocas, han favorecido a la licencia sexual. Pero su razón de ser en la novela pornográfica se basa más en el hecho de que ellos alimentan uno de los ingredientes de la transgresión, del cual se alimenta además el anticlericalismo de Sade. En fin, lugares cerrados, suscitan un universo separado, secreto, que se confunde fácilmente con el círculo orgiástico y tiene afinidades evidentes con el imaginario sadiano.

Con la sociedad de los senadores suecos, Sade ha novelado un hecho histórico, el golpe de Estado de Gustavo III de 1772, interpretando el arresto de los senadores como la réplica del rey a una conjura fomentada contra él por un grupo de los suyos. Según la hipótesis de Roger Lacombe,

Sade se inspiraba en este episodio de la novela, de sus lecturas sobre el orden de los Templarios y sobre la “leyenda templaria y de la franco mazonería<sup>71</sup>”. Muy probablemente, él se acuerda también de la tesis que atribuye a las sociedades secretas un rol decisivo en la Revolución francesa, la que habría sido una venganza de los Templarios<sup>72</sup>. En efecto, la fórmula del sermón de admisión parece hacer eco al extremismo revolucionario: “Yo juro exterminar todos los reyes de la tierra; hacer una guerra eterna a la religión católica y al papa; predicar la libertad de los pueblos; fundar una República universal”.

Los conjurados son los jefes de la Logia del Norte, que fue “instituida por Molay mismo al fondo de su prisión de la Bastilla”. Estos “hermanos” de elite no hacen ninguna distinción entre la conspiración y la orgía, no mucho más que entre el regicidio y la lucha anti- religiosa. El sacrificio humano es parte de sus ritos de iniciación como del ritual de la lujuria y, a pesar de la presencia de las mujeres en el seno del grupo, ellos se ofrecen exclusivamente a la sodomía, homo y hetero- sexual- se sabe que la primera al menos se les imputaba a los Templarios. Después “del abrazo fraterno”, cuenta Borchamps, ordené “exponer mi trasero, y cada miembro de uno y otro sexo viene a besarlo, chuparlo, luego mete su lengua en mi boca”. Asimismo, según la *Enciclopedia*, los Templarios debían renegar de Jesucristo,



escupir sobre la cruz, etc. y, en sus recepciones “el novicio besaba al profeso que lo recibía en la boca, en el ombligo y en las partes que no son destinadas a este uso, finalmente él juraba abandonarse a sus confraternos.<sup>73</sup> Los conjurados suecos de la *Historia de Julieta* se reunían “en un pabellón situado al fondo del jardín (...); con grandes árboles que circulaban este lugar, que uno hubiera tomado por un templo erigido al dios del silencio”. Encierro, confusión de roles (aquí rechazo de la genitalidad femenina) esas son las características del pequeño grupo.

Quien dice confraternidad dice sodomía. La sodomía cimienta la unidad del grupo. Se ha visto que opera, más que toda otra práctica, la reducción sexual de los actores de la orgía. Su simbolismo social no es menos importante. Generalizándola, transforma lo excluido en norma. Más que sentirse excluido de la comunidad social, el sujeto sadiano la rechaza en el exterior y no reivindica su propia alteridad sino para suprimirla. Él rechaza lo femenino, ese otro por excelencia, a favor de un círculo narcisístico y auto-reflexivo.<sup>74</sup>

La sodomía, con la homosexualidad masculina, constituye en Sade el ejemplo tipo de la formación de compromiso, así como lo define Turner, entre la necesidad de control social y la pulsión. Promovida al rango de norma, impone su orden fálico al pequeño grupo y hace de modo de

satisfacción de la pulsión un signo esencial de dominación social. Símbolo central, moviliza numerosos símbolos secundarios que, como ella, marcan las distinciones y suprimen las diferencias. El cuidado aportado a la *elección de alimentos* de un lado, el *canibalismo* por el otro, ilustra sus funciones anti-éticas<sup>75</sup>. El primero corresponde a una búsqueda no solamente sensual, sino ritualizada. Traduce la preocupación de proteger las fronteras del cuerpo- y del grupo- para no manchar el interior con la introducción de elementos impuros. Olimpo, Clairwil y Julieta llevan un cocinero en todas sus excursiones alrededor de Nápoles. Clairwil, sobretodo, alía a una cocina insaciable y a la búsqueda de platos híbridos más elaborados- característico de la orgía- el escrúpulo y el tabú alimentario:

Clairwil (...) no se alimentaba más que de ave y de caza siempre deshuesada, y siempre preparada de las formas más variadas y mejor encubiertas. No hacía ningún uso de los alimentos populares (...) su bebida cotidiana era el agua azucarada y helada en todas las estaciones, en las cuales agregaba veinte gotas de esencia de limón y dos cucharas de agua de flor de naranjo; no bebía jamás vino, aunque sí bastante licor y café.

Sólo los grupos sociales que dudan sobre las presiones exteriores en sus fronteras (lo mismo que los individuos en los que subsiste una fuerte permeabilidad entre el yo y el otro) ven un peligro de deshonra en ciertos modos de preparación de los alimentos.<sup>76</sup> Tal es precisamente la situación de la

confraternidad sadiana, formación (anti) social y refugio fantasmático de Sade contra las represalias legales de las que él tiene experiencia: el grupo excluye o absorbe.

Este recorrido complementario explica ciertas significaciones comunes del canibalismo y de la coprofagia, en tanto proceso de reducción a lo mismo y soporte de identidad por el yo. La absorción o la introducción del esperma, de la mierda, y de la carne humana suscitan los comentarios que hacen eco. Los tres son igualmente vigorosos, y más o menos intercambiables- se conoce la equivalencia del excremento y del cadáver en el inconsciente. Y los tres refuerzan la integridad física del sujeto:

(Minski)- Es cierto que la extrema cantidad de carne humana de la cual me alimento, contribuye al aumento y al espesor de la materia seminal (...) No se trata más que de vencer las primeras repugnancias y, pasados los diques, uno no puede más que saciarse.

(Julieta)- (...) Uno se equivoca sobre las exhalaciones emanadas del *capuz mortuum* de nuestras digestiones; no tienen nada de malsano, sólo algo agradable (...) es el mismo espíritu rector que aquel de las cosas simples. No hay algo más fácil a acostumbrarse que a comer un mojón.

Una deliciosa cena nos aguardaba, y veinticinco soldados, elegidos de la superioridad del miembro, debían, apoyándose en nuestros traseros, comunicarnos la energía necesaria para la expedición proyectada.

Hemos encontrado ya del lado de lo heterogéneo la ingesta del esperma y del excremento. Ciertos detalles de

antropofagia ponen igualmente el acento sobre lo heterogéneo:

Y allí, desnudos, embadurnados de fulguración y sangre, borrachos de lujuria, llevamos la ferocidad al punto de mezclar en nuestros alimentos pedazos de carne, arrancadas por nuestras manos de los cuerpos de los infelices que están a la mesa.

“Sea como símbolo del mal, sea como práctica actual, el canibalismo ritual confronta las fuentes de la vida y de la muerte. Ofrece un medio de controlarlas y de dominarlas en vista de perpetuar la vida social y biológica.”<sup>77</sup> En relación a la especie, todas las declaraciones sadianas contradicen este último designio, pero, inversamente, el canibalismo sadiano obra por la sobrevida del sujeto y del pequeño grupo, que él sustenta y reafirma, tanto como por la división y la anexión de un mundo hostil al que ayuda a suprimir toda alteridad, lo que lo pone del todo del lado del encierro.

Los símbolos principales del encierro: incesto y sodomía-se reúnen a veces en la orgía antropofágica. Esta triple relación es inherente al canibalismo, a propósito del cual uno puede hablar de “satisfacciones homosexuales”, ya que si “consumar se dice tanto para el matrimonio como para la comida, consumar toma también la forma de una relación homo-erótica”<sup>78</sup> Uno acercará igualmente el incesto con la madre y el canibalismo, como “dos modalidades de un deseo-temor del *retorno a lo mismo*”<sup>79</sup>” Tratándose de la *Historia de*

*Julieta*, se debe extender estas remarcas al incesto padre- hijo y a las figuras de eventración- tantas pantallas al tabú sadiano del incesto con la madre. De allí el incesto antropofágico, ya analizado, al que los agentes forzan a un padre virtuoso y a sus hijos, después de haber castrado al primero. Y el canibalismo homo- erótico del incesto de Borchamps con su hija:

Yo chupo con delicia increíble esa sangre que destila del cuerpo de Filogone. Es la mía, pienso; y esta idea me calienta increíblemente.

De allí, en fin, la antropofagia incestuosa de Noirceuil, quien sodomiza al hijo al que le devora el corazón, mientras coge a su otro hijo:

Él se tira, dichas estas palabras, sobre su hijo Faon, lo encula, se hace coger, y me ordena, haciéndome menear por Teodoro, arrancar el corazón del niño que él coge, y de ofrecérselo a devorarlo. El villano avala, metiéndole, en el mismo instante, un puño en el pecho de su otro hijo<sup>80</sup>.

Cuando no se anegan como aquí, el círculo de lo Mismo se da una vuelta sólo para confirmar las relaciones de fuerza que instituyen en su interior y para proteger lo arbitrario. Resta examinar la articulación de esta jerarquía interna con la jerarquía social.

## CAPÍTULO III

### JERARQUÍA DE LA ORGÍA: EL PODER Y LA LEY

Una interacción continua entre creación delirante y aguda inteligencia de lo real es la marca del universo orgiástico, que se construye a partir de una visión fantasmaticada de lo social, con las deformaciones y los correctivos que Sade le impone. La noción de un modelo masculino como modelo de lo Mismo- modelo único- toma su forma del simbolismo fálico- anal. Tiene como corolario la jerarquía de los sexos, que coincide en gran medida con la jerarquía amo- esclavo y víctima- verdugo, pero, sin confundirse con ella. El estudio de esta diferencia parcial entre jerarquía sexual y jerarquía amo- esclavo nos conducirá hacia aquella de la oposición establecida por Sade entre despotismo privado y despotismo público.

Tradicionalmente, el estatus social de la mujer es doble. Se define en relación a su sexo y en relación a su clase- inferior de un lado, pero si ella pertenece a una clase social privilegiada, superior por el otro. Esta ambivalencia hace de ella el perfecto modelo de todo sistema jerárquico en contradicción consigo mismo, como lo es en su conjunto una

sociedad en transformación. Tomada como signo de otra cosa que ella misma, pero no como signo vacío, la mujer como metáfora de lo social vehiculiza su propia contingencia de amenaza. Se precisará entonces su función de representación aún para el agente sadiano, en tanto que sexo y grupo social, y en tanto que símbolo de otras clases peligrosas, y se verán las soluciones que propone el texto en la elaboración de una jerarquía ideal.

### *UNA REPRESENTACIÓN FEMINIZADA DE LOS PELIGROS*

El paralelo entre relaciones de clase y relaciones de sexo revelan que sus contradicciones respectivas hacen obstáculo a la existencia de una jerarquía claramente definida. Es en primer lugar el de una clase en lucha con ella misma, la suya, que la pintura social de Sade remarca; pero la burguesía constituía desde mucho tiempo una clase rival peligrosa en la lucha por el poder. Después de la Revolución, despoja a la nobleza apoyándose sobre la fuerza popular, consolidándose en un todo las bases modernas de explotación de las clases pobres. Si se considera las transposiciones sadianas de esta situación, se remarca que la confraternidad de los amos de *Historia de Julieta* no está al amparo de rivalidades y que los

hermanos rápidamente se hacen enemigos. Noirceuil hace asesinar a San- Fond con la esperanza de sucederlo. Esta esperanza se realizará sólo después de haber sido decepcionado, peripecia suplementaria que pone en relieve el carácter imprevisible del sistema, y aún su incoherencia.<sup>1</sup> Las revoluciones de palacio son la norma más que la excepción en el universo sadiano, y constituyen una réplica extrema de las luchas intestinas de la nobleza, de las intrigas del poder, y de las rivalidades de clase durante y después del régimen monárquico.

En la sociedad del siglo XVIII, las mujeres de las clases privilegiadas pueden gozar de una gran autonomía sin que sea puesto en cuestión el principio patriarcal. Las hijas de la nobleza o de la rica burguesía serán condenadas al convento o casadas contra su voluntad para asegurar la fortuna del hijo mayor o para evitar la división de los bienes, pero, una vez casadas, ellas llevan muchas veces sus vidas como quieren, gozando de la superioridad que les confiere el nacimiento, la riqueza o el rango de sus maridos. Cortesanas o amas escuchadas en los grandes personajes, les sucede ejercer a título individual una influencia considerable. Pero esto no es todo. Después de, al menos, un siglo, crece la puesta en cuestión de las bases naturales de la inequidad social y de la autoridad de una clase sobre la otra, mutación que levanta dudas en cuanto al lugar tradicional de la mujer.<sup>2</sup> Así se



reactiva una misoginia que funda ahora la inferioridad femenina no sobre el parecido anatómico de lo femenino con lo masculino, sino sobre su diferencia. Metafóricamente, esta definición nueva generaliza la idea de una separación necesaria y de fronteras estancadas entre grupos y clases, idea que tiene por función simbólica calmar la inquietud social. Con la Revolución, el peligro colectivo de una acción revolucionaria de las mujeres de todas las clases deviene una realidad: club de mujeres, intervenciones de las mujeres en las Asambleas, marcha de mujeres en Versalles cuando escuchan que los soldados han pisoteado la escarapela tricolor.

Exacerbadas, deformadas y confundidas, las contradicciones y las agitaciones sociales de este fin de siglo estructuran la novela de Sade. La hostilidad furiosa de los libertinos contra las víctimas femeninas asigna a éstas un rol de representación simbólica. Se las pondría en paralelo con las rivalidades violentas que atraviesa la sociedad de parte en parte- como si las relaciones entre los sexos “debían cargar el peso de las tensiones que afectan un sistema de competencia social intensa”<sup>3</sup>, y como si deviniera más necesario de lo que parece el reafirmar la superioridad del principio masculino “vulnerable a la influencia femenina”. De un rango social idéntico o inferior al del amo, en tanto mujeres las víctimas de la orgía pertenecen a una clase inferior, entonces, desde el punto de vista del agente aristocrático, como intrusa y

enemiga, y “las relaciones entre los sexos adoptan el carácter de un conflicto entre enemigos que pone el hombre en peligro”.

Cuando la estructura del poder es blanco de alguna amenaza seria, lo femenino como mancha invade la representación sexual de las relaciones sociales.<sup>4</sup> No se ha considerado suficientemente la omnipresencia de la mancha en Sade en su doble asociación con lo femenino y lo social. Es cierto que el discurso orgiástico se elabora en gran medida como una denegación del asco y que numerosas marcas alaban lo picante que un objeto viejo, feo, o innoble aporta a la usura del libertinaje. Es que el asco es abolido “por una cadena de actividades repulsivas”. “Interviene selectivamente con prohibiciones de goce (ciertas zonas del cuerpo) después del período de latencia y de la pubertad: el ano, la boca y la garganta... el borde o las mucosas vuelven a la piel.”<sup>5</sup> Yendo más allá del asco, el sujeto masoquista o “perverso” hace “triunfar su libido sobre lo prohibido”. Este análisis, que pone el acento sobre el franqueamiento de una frontera, aclara la significación de la mancha en Sade. En el simbolismo orgiástico, la negación del asco hace función de exorcismo y asegura el control de los límites (corporales, sociales). Convirtiendo el asco en deseo, no cesa, sin embargo, de actualizar la mancha.

Un pasaje excepcional de *Historia de Julieta* reafirma por el contrario la necesidad de la puesta de distancia y límites, asociándolo al cuadro más repugnante del cuerpo femenino que describe con complacencia Belmor, el nuevo presidente de la Sociedad de los Amigos del Crimen, en su discurso de investidura:

¿Ella es niña? Ciertamente ella exhala algún olor malsano, si no es ahora, es en otro momento: ¿vale la pena entusiasmarse delante de una cloaca? ¿Ella es mujer? Los restos de otro pueden, les juro, excitar por un momento nuestros deseos, ¿pero nuestro amor?... ¿E idolatrarla, además? El gran molde de una docena de hijos... Representécela cuando ella da a luz, esta divinidad de vuestro corazón; vea esta masa informe de carne salir, goteante y empastada, del centro de donde usted cree encontrar la felicidad; desnude en fin, aún en otro tiempo, este ídolo de su alma: ¿serán sus dos nalgas cortas y patizambas que a usted le da vueltas la cabeza? ¿O ese abismo impuro y fétido que ellas sostienen? ...¡Ah! ¿Será quizás esa pollerita tableada que, cayendo en ondas flotantes sobre sus mismas nalgas, calentará su imaginación?...¿O esos dos globos ablandados y caídos hasta el ombligo? ¿Quizás es el reverso de la medalla al que se erige sus homenajes? Y son esas dos piezas de carne fofa y amarilla, encerrando en ellas un hueco lívido, reuniéndose a la otra, ¡oh! Sí, son esos encantos en los cuales vuestro espíritu se derrama! ¡Y es por gozar que usted traga por debajo de la condición de las bestias más estúpidas!... ¡Pero yo me equivoco, no es nada de esto lo que a usted le atrae: lo encadenan a usted muchas cualidades más bellas! Es este carácter falso y doble, este estado perpetuo de mentira y picardía, este tono ácido, este sonido de la voz parecido al de los gatos, o esta putanería, o esta mojigatería (ya que nunca una mujer está más allá de sus extremos), esta calumnia...esta maldad...esta contradicción...esta inconsecuencia...

Tal diatriba manifiesta nuevamente, uniéndola al tema de la mancha, el odio al cuerpo materno. Al mismo tiempo, señala bien claramente un discurso colectivo que no excluye una dimensión paródica. La última parte retoma todos los tópicos del discurso teológico medieval (los mismos retomados en el discurso de Hébert contra María Antonieta, sin duda eslabón intermediario), donde la condena moral de la mujer se apoyaba sobre la mancha física, esto igualmente en una época de gran inestabilidad social.<sup>6</sup> Sin embargo, la inspiración odiosa del ataque y su acento personal dan una intensa realidad a un discurso rebatido. Siguiendo el paralelo con la representación de lo social, uno dirá que la distinción, nada común en Sade, que aparece aquí entre deseo y repulsión, substituye al exorcismo una contra-ofensiva verdadera cara al peligro de lo femenino y a la amenaza interna y externa.

Y es también por la intermediación de lo sexual que Sade divide las soluciones. Si en él la repulsión cede constantemente el lugar al deseo sin dejar de alimentar, es porque, en la escena orgiástica, la mujer está subyugada y la amenaza, apartada. M. Douglas remarca que “cuando la dominación masculina es aceptada como principio central de la organización social (...) y comporta el derecho total a la coerción física, las creencias en la mancha sexual” no se desarrollan. Inversamente, cuando este principio, siendo del

todo presente, contradice otros, “así como la independencia femenina”, entonces la mancha tiende a aparecer.<sup>7</sup> En esta perspectiva, la dominación absoluta de las víctimas en la orgía, que vamos a examinar, suprimiría el asco al mismo tiempo que los riesgos inherentes a la mancha, y aportaría una solución imaginaria a las contradicciones. Sin embargo, la actualización regular de la mancha continuaría en señalar la omnipresencia de la amenaza.

## JERARQUÍA DE LOS SEXOS Y JERARQUÍA VÍCTIMA- VERDUGO

En la tradición occidental, toda una corriente cultural coloca a la homosexualidad masculina por sobre la heterosexualidad. Si una homosexualidad femenina organizada ha existido igualmente en la Antigüedad fuera de la práctica privada del lesbianismo, no fue más que bajo la forma religiosa y ritual. Al contrario, las confraternidades homosexuales masculinas no eran necesariamente religiosas. Socialización y sexualidad coincidían en el hecho de la exclusión de las mujeres. En *El Banquete*, la comida y el amor de las mujeres se colocan entre los placeres vulgares y finitos, inferiores al amor del vino y de los muchachos que acompañan la palabra del banquete- el *logos sympotikos*<sup>8</sup>. En Sade, las situaciones románticas interrumpen la reducción

fálico- anal sólo para re-introducir la jerarquía masculina-femenina. Lejos de ser “todos (...) indiferentemente hetero- u homosexuales” como lo afirma Hénaff<sup>9</sup>, un gran número de personajes masculinos proclaman bien alto la “superioridad” de la sodomía entre hombres:

Una mujer lo hará en vano, se dará vuelta en vano  
Será siempre una mujer. (Marcial)

En “Franceses, todavía un esfuerzo”, Sade invoca los precedentes de Grecia, de Roma, etc.: “Nosotros leemos en fin en Plutarco que las mujeres no deben tomar ningún partido en el amor de los hombres”. Según el crescendo desordenado al que está acostumbrado, él cita mezclando la Grecia antigua, los galeses, los turcos, los italianos, los españoles, los indios- “América entera, cuando se la descubrió, se encontraba poblada con gente de este gusto”. Por el contrario, alaba la homosexualidad femenina como un buen medio de tener a las mujeres fuera de las estructuras del poder:

Los griegos también apoyaban este extravío de las mujeres según razones de Estado. Resultaba que, siendo suficientes entre ellas, sus comunicaciones con los hombres devenían menos frecuente y así ellas no perjudicaban los affaires de la República.

Sade no es el único, en la época moderna, en hacer entrar el elogio de la homosexualidad masculina en el discurso

doctrinario contra la mujer. Jean Borie habla acerca de Proudhon de “la ecuación establecida entre sexualidad liberada y pederastería”<sup>10</sup>

En su dimensión social, el simbolismo sexual, reivindicando la superioridad del hombre sobre la mujer, representa el orden al lado del desorden. San- Fond, personaje altamente simbólico, encarna el despotismo masculino y la primacía del falo. Su belleza sorprendente, su salud física en armonía con su virilidad, sugieren la perfección del poder autocrático del cual él es el modelo y el portavoz.<sup>11</sup> Noirceuil, doble moral de San- Fond, expresa su voluntad de poder y regula los detalles de su propio culto según un simbolismo fálico al que el carácter unitario es bien remarcable. El espectáculo de su propio miembro lo coloca en un delirio de auto- adoración al que invita a unirse a Julieta:

No hay ningún objeto en la tierra al que yo no le esté dispuesto a sacrificar: es un dios para mí, que sea el tuyo, Julieta: adórala, a esta pija déspota, adula a este dios sublime. Quisiera rendirle todos los homenajes del mundo entero.

Julieta adora por lo tanto “con entusiasmo el móvil de tantas acciones”, pero debe tomar recaudos de no librarse hasta el fin a esta ceremonia sin el refuerzo de otros participantes, ya que las “pasiones” de Noirceuil, concentradas en ese punto único, “parecen los rayos del astro

reunidos por el vidrio ardiente: ellas quemar bien pronto el objeto que se encuentra sobre el hogar”. Por una doble inversión cuya significación no es solamente paródica, el voyeurismo pornográfico del sujeto masculino retorna como auto- adoración y como exhibicionismo una vez desplazado hacia la mujer, que de ser mirada deviene la que mira el sol fálico. Este voyeurismo, asignado a la mujer, adquiere el valor de un acto peligroso para ella y reafirma la supremacía del macho.<sup>12</sup> El humor de Sade implica en el libertino la distancia de sí a sí, pero sin neutralizar del todo la vehemencia del propósito.

Esta unidad emblemática y soberana aumenta todavía más lo amorfo femenino que debe ser su contra partida. El artículo 6 de los reglamentos consagrados a la conducta de las mujeres en la Sociedad de los Amigos del Crimen rechaza toda identidad distinta de la femenina:

Una mujer no debe tener nunca un carácter particular de ella; debe tomar prestado, con arte, aquel de las personas a las que ella tiene interés de comer, sea por lujuria, sea por avaricia, sin que, de todas formas, esta versatilidad le quite la energía esencial: abismarse en toda clase de crímenes que deben deleitar sus pasiones o servirles.

De la energía; ya que sirviendo a sus propias pasiones, la mujer sirve a la de los hombres. Este razonamiento hace de su sexualidad desenfrenada, otro estereotipo, un vicio a cultivar



como todos los vicios. Sin embargo, dicta un modo de conducta y considera implícitamente la cuestión de la identidad como no pertinente. La orgía relega a la mujer en la inmanencia y refleja su inferioridad social, forzándola a “no tener carácter”. Se encuentra en *Margot la remendona*, quizás Sade recuerda aquí un consejo idéntico para la prostituta profesional: “Que ella no tenga nada de carácter, pero que estudie bien el de su amante, y sepa investirse como si fuera el suyo propio”<sup>13</sup>. La novela de Sade, porque articula fuertemente en relación a la soberanía fálica ese tópico de la novela pornográfica, adquiere un cariz satírico.

Esta constatación no permite ni atribuir, ni negar en Sade un verdadero proyecto satírico en este terreno. Por el contrario, puede servir para precisar las implicaciones sociales del modelo jerárquico sexual. La representación de una mujer “sin carácter”, exclusivamente avocada a la imitación del amo y al servicio de la pulsión, se une con aquella de las clases inferiores. Asociada a los temas de la mancha, ubica estos grupos, así como el feto, entre los “inmundos”, seres mal determinados, medio- carne, medio-pez, respondiendo a diversas categorías a la vez,<sup>14</sup> y emparentadas a las figuras de “lo abyecto” kristevaniano. Tales seres, no pudiendo alcanzar la perfección de los especímenes mejor dotados de la especie, deben ser acantonados en límites fijos para no comprometer el buen

funcionamiento de la sociedad. Así la mujer sadiana es el principal basamento del “hombre soberano” de Sade, el cual, como lo ha percibido más o menos Bataille, se define por la negación y la exclusión del otro femenino.<sup>15</sup>

Sin el falo, sin carácter, sin poder, la mujer es cera blanda. Sin embargo, muda por la violencia pulsional, no se confunde aquí con esta materia inerte evocada en la viejas teorías de la generación y bien listas a alimentar el feto que anima el aire creador del hombre. La violencia peligrosa que él le presta es lo que anima en proporción al verdugo sadiano. Se conoce bien las redundancias dietéticas y las racionalizaciones delirantes, satíricas o cínicas que hacen de la noción de identidad en Sade un privilegio masculino:<sup>16</sup> la mujer ha nacido “para ser echada a perder”, su debilidad excita la crueldad, no hay diferencia “entre una esclava y una mujer (...) esposa”. En “Franceses, todavía un esfuerzo”, hace falta un discurso cuatro veces más largo para desarrollar la tesis de la comunidad de las mujeres entre los hombres (a la necesidad obtenida por la coacción) que para enunciar la recíproca en una afirmación más tibia, y ampliamente desmentida por la jerarquía de la orgía.<sup>17</sup> Ésta reposa sobre la sumisión absoluta de las mujeres, incluida aquella de Julieta, a pesar de su asociación con los amos.

No es exagerado decir que la jerarquía víctima- verdugo, o amo- esclavo, tiene como prototipo la sumisión femenina, la

que realiza una versión recortada y simplificada.<sup>18</sup> Y es aquí que la intrincación de los diversos significados de la categoría “mujer”- a la vez sexo, grupo social, y metáfora de otros grupos sociales- es la más manifiesta. Un detalle de la autobiografía de Borchamps hace resurgir explícitamente la equivalencia mujer- (víctima)- esclava en su dimensión a la vez social y fantasmática. Atravesando Georgia, Borchamps compra “dos hermosas niñas”. Él explica que “el principal comercio en Tiflís es aquel de mujeres: se las vende allí públicamente para los serrallos de Asia y de Constantinopla, como vaca en el mercado (...) No hay país en el mundo donde el putanerío sea tan pronunciada”. Él yuxtapone y asimila esclavitud y prostitución forzada<sup>19</sup>, para encadenar bien pronto a la esclavitud de los campesinos de Georgia, que alimenta el sadismo lúbrico de la nobleza, la que a su turno prostituye sus hijos de ambos sexos al príncipe:

¡Pero qué contradicción! Esta nobleza que trata sus vasallos como esclavos, los vuelve al príncipe, para obtener empleos o dinero; y para tener más éxito, prostituye desde la más tierna edad a sus hijos de uno y otro sexo.

No es tanto la “contradicción” como la lógica de este encadenamiento de la esclavitud a la prostitución que el texto describe con tal limpidez. Y esta visión toma su fuente en una cierta realidad social que deforma en un sentido retrógrado, acelera las contradicciones y a la que imprime una coherencia

más perfecta. Crueldad y banalidad son los componentes inevitables de un gobierno autocrático y repercuten en todas las clases. Pero, en los regímenes sucesivos bajo los cuales ha vivido Sade, la prostitución, la corrupción y los excesos de poder no son la única norma, y las contradicciones afectan el funcionamiento social. La injusticia es a veces corregida y el mérito reconocido, y las mujeres llegan en ciertos casos a sustraerse de lo arbitrario y de la sujeción del principio paternal. La doctrina cristiana, la ley y la filosofía les reconocen un alma, los derechos y un cerebro. La contradicción fundamental, en los fines del Antiguo Régimen, reside entonces en el hecho que ellas representan una mercadería en el circuito social de intercambio, pero sin ser puramente y simplemente reducidas a la esclavitud.<sup>20</sup> Sade, por su parte, procede según esta reducción, lo que clarifica considerablemente el panorama. Desmonta el mecanismo del poder, y les atribuye un funcionamiento análogo para todos los grupos explotados. Desarrolla en toda su pureza el principio despótico, y devela, con la necesidad y el arbitrio de la inferioridad femenina, aquél de toda otra desigualdad social. Es esto lo que da valor de paradigma a la anécdota de Borchamps. La jerarquía de sexos, que lleva infaliblemente a la prostitución femenina, y la relación víctima- verdugo en la orgía son las figuras por excelencia de la relación amo-esclavo que estructuran la sociedad sadiana.

Acabando hasta la extinción física de los cuerpos, esta jerarquía brutal de los extremos obedece a una economía feudal de gasto que toma aquí todo su sentido. Es la peor violencia del despotismo feudal a la que la utopía de Sade se acerca más, y manifiesta una real nostalgia.<sup>21</sup>

## DESPOTISMO PRIVADO, DESPOTISMO PÚBLICO

Toda una serie de remarcas, en las notas o en los diálogos de *Historia de Julieta*, retomando directamente o indirectamente un tema ya lanzado en “Franceses, todavía un esfuerzo”: la oposición entre “el absurdo despotismo político” y “el tan lujurioso despotismo de las pasiones del libertinaje” y, de allí, entre los crímenes del Estado y aquél de los individuos, entre la pena de muerte y otras sentencias públicas, y el asesinato y la crueldad en la orgía. El texto sadiano en su conjunto se dirige al encuentro de esta oposición.<sup>22</sup>

Esto se apoya sobre la afirmación del gusto natural e irresistible de toda la humanidad por el asesinato y el despotismo, y sobre la necesidad de encontrar en este gusto una salida no muy nefasta para la comunidad. Este

razonamiento alcanza al elogio del despotismo privado y sus prácticas y a la condena del despotismo de Estado y de su sistema judicial de una parte, ya que éste se caracteriza por la crueldad, la injusticia y la arbitrariedad, y de otra parte porque impide a los hombres el darse sin peligros en lo privado a esos mismos excesos, los poderes considerados como menos arbitrarios, ya que estarían justificados por la superioridad natural de un individuo.<sup>23</sup> He aquí lo que implica la negación de todo contrato social y nos re- envía a los excesos feudales. Así Chigi, el jefe de policía interior de Roma, ve en el despotismo de las leyes de todo régimen un obstáculo al ejercicio del despotismo privado, que él juzga en su totalidad menos opresivo (al menos para él y sus amigos): “Me gusta más ser oprimido por mi vecino, al que yo puedo oprimir a mi turno, que de serlo por la ley, contra la cual no tengo ningún poder. Las pasiones de mi vecino dan menos miedo que la injusticia de la ley, porque las pasiones de ese vecino son contenidas por las mías, mientras que nada detiene, nada limita las injusticias de la ley” ¿Es por azar que es el jefe de policía quien habla? La falla lógica se inscribe subrepticamente en la situación del discurso, porque Chigi tiene precisamente el poder de extender el despotismo privado más allá del círculo orgiástico y hasta el dominio público, por lo tanto puede suprimir la oposición entre los dos haciendo pesar sobre toda la sociedad la ley del más fuerte que reina en

la orgía. Esa es la práctica general de los libertinos, cuando violan impunemente todas las leyes, inclusive aquellas que sus cargos públicos tienen como fin respetar.

Recíprocamente, todos preconizan un tipo de gobierno fundado sobre la corrupción de los ciudadanos por la lujuria: “Ya que el sujeto se gangrena y se debilita en las delicias del desenfreno, no siente el peso de sus hierros (...) La verdadera política de un Estado consiste entonces en centuplicar todos los medios posibles de corrupción del sujeto”. Se está lejos de la distinción entre público y privado avanzada en principio.

Toda la obra de Sade opone una desmentida a esta distinción. Ninguno de sus personajes políticos la observan, y muchos predicán lo contrario. Adhiriéndose a la nostalgia del feudalismo, el estado de la monarquía del siglo XVIII, donde las fronteras entre público y privado son bien flotantes, se destiñe sobre este cuadro. Se nota en Luis XV “la privatización, la erotización y la feminización de la escena política”<sup>24</sup>. Inversamente, el Estado se introduce después de mucho tiempo en la vida de las familias por la letra chica, muchas veces preferida al sistema judicial: “La familia es el lugar privilegiado donde la tranquilidad fabrica una cierta forma de orden público. El rey también tiene el derecho de observar su funcionamiento y sus sobresaltos...”<sup>25</sup> El universo sadiano va más allá y efectúa, denunciándola y explotándola, la colusión completa de lo privado y de lo

público. Aún si se puede decir que la Revolución ha llevado contra la vida privada un asalto sin precedentes en Occidente<sup>26</sup>, los argumentos de Sade tienen un origen más preciso: su experiencia humillante de la letra chica y sobre todo de la justicia legal administrada por el Parlamento de Aix, su condena a muerte y su ejecución en suspenso; motivación autobiográfica que se discierne más fácilmente en *El presidente mitificado* que en los grandes textos:

¿Si tú te dejas librado a algún capricho de la fantasía en el fondo de tu casa, encontrarás bien justo que un grupo de palurdos que, viniendo a traer la antorcha hasta el seno de la familia, desenmarañando a fuerza de duras inquisiciones, de picardías, y de delaciones compradas por ahí excusables a treinta años, proliferaba sus atrocidades para hacerte perder, para anularte, para poner en duda tu honor, deshonorar a tus hijos y pillar tu bien, dí amigo mío, dí lo que piensas, encontrarás estas porquerías equitativas? (...) Deshonras, exilios por diez años de una parte de las niñas, connivencias infames con las familias, dinero recibido para arruinar a un gentil hombre...<sup>27</sup>

El discurso político de Sade debe a la vez su profundidad y sus límites a la parte pulsional que él da a ver en el funcionamiento de las instituciones. Su distinción entre lo privado y lo público carece de filo porque revela una auto-defensa y lo toca de muy cerca. Acusa la ingerencia del Estado en la vida de las personas, pero somete al despotismo pretendidamente privado los poderes de la sociedad entera y de toda la vida *pública*. Aunque sus personajes se brindan a



su lubricidad mortífera o a los negocios de Estado, es en realidad un ideal de anarquía lo que sus historias ponen en escena alabando las disertaciones. Se comprende que Pasolini, en *Salo o los ciento veinte días de Sodoma*, haya podido analizar minuciosamente los dominios público y privado- es ser fiel a una posición dominante del universo sadiano. Él ha declarado haber rodado su film como “una parábola de eso que la gente del poder hace a sus conciudadanos”. Descubre en todas partes en Sade un lazo entre despotismo y anarquía al que atribuye un valor general: “La gente que nos gobierna parece representar el orden, la legalidad, las leyes y los códigos, mientras que por el contrario, ellos dirigen de manera arbitraria y, como lo ha dicho Marx, ellos ejercen la explotación del hombre por el hombre”<sup>28</sup>. Verdadero o falso en tanto generalización- Pasolini admite que hay grados en el abuso, el que es sin embargo inherente al poder- lo que es singularmente perspicaz a propósito de Sade. Ha tirado del enredo que él describe, en las relaciones de la colectividad y de las personas, entre el despotismo, la anarquía, lo arbitrario, y la ley que no los previene o que los favorece. ¿Una nota medio facciosa de *Historia de Julieta* no propone “permitir a la gente rica de hacer todo lo que quiera por dinero, y de obtener con sus tesoros la absolución de todos los crímenes” sistema que tendría la ventaja de enriquecer al Estado dispensando de

impuestos a los ciudadanos menos ricos?<sup>29</sup> Sería suficiente transformar en ley la venalidad de los regímenes políticos en lugar de tratarla como un delito (o de tolerarla). Esta nota deja ver en su momento la distinción entre lo público y lo privado, ya que trata de legislar, si no de justificar, la desigualdad de las riquezas a favor del “despotismo muy lujurioso de las pasiones del libertinaje”.

Tomando como ejemplo el régimen hitleriano, acercamiento que no carecerá de dar malentendidos, Pasolini opone la anarquía ideológica a su organización en el nivel operacional: “Más está la locura organizada, planificada, estudiada, es más loca, no es cierto?” Ninguna duda de que su reflexión sobre el delirio sadiano no lo ha conducido a sistematizar este punto de vista, porque, en Sade, son los arreglos numéricos delirantes, la aritmética del despotismo y, como aquí, lo binario de las falsas oposiciones que organizan la indistinción y balizan el desorden.<sup>30</sup>

Detrás del choque de lo público y lo privado, se descubre la intrincación de lo sexual y de lo político, la lógica espaciosa de la prueba por la naturaleza y, siempre, la voluntad de poder. Las numerosas escenas, con los discursos que las acompañan, que confunden despotismo social y sexual y justifican el uno por el otro, dejan caer de un mismo golpe la desigualdad social sobre una desigualdad sexual y/o natural puesta en principio, aún cuando los discursos

reconocen a veces la ventaja del rango y de la riqueza. Esta doble reducción perfila la orgía como el modelo o la réplica de las relaciones sociales y justifica sus despotismos respectivos: si todos los sistemas políticos tropiezan contra la tendencia al despotismo, debe ser porque esta tendencia es no solamente innata, sino indeformable.<sup>31</sup> Es esto precisamente lo que explica San – Fond a Julieta: “...Todos los hombres tienden al despotismo; es el premier deseo que nos inspira la naturaleza...” Si la palabra “hombre” en este pasaje es tomada primero en su sentido genérico, bien rápido connota el sexo masculino, más fuerte y por lo tanto más apto para dominar. Y es el ejercicio del despotismo sexual en la orgía que sirve como revelador del despotismo social:

Todo poder compartido se debilita: es una verdad reconocida. Prueben hacer gozar al objeto que les sirve a vuestro placer: no tardarán en darse cuenta que es a vuestro cargo: no hay ninguna pasión más egoísta que aquella de la lujuria.

Si este despotismo sexual es la más de las veces un hecho del hombre, la posición particular de Julieta permite decir de una parte que el poder es la verdadera apuesta de la jerarquía de los sexos, y que por otro lado, según Sade, este poder excede lo social y se revela en su raíz como poder sobre el otro.

Sigamos un poco más la jerarquía de los sexos en tanto reveladores de lo secundario de la satisfacción erótica en

relación tanto a la política del poder como a la voluntad de poder. Es menos tajante cuando Clairwil, Julieta o la Durand devienen las ordenadoras de la orgía, pero libradas a ellas mismas, las libertinas no atacan más que a los hombres que son socialmente inferiores y siempre en ausencia de sus iguales de rango, es decir de sus superiores por el sexo, Noirceuil y San- Fond.<sup>32</sup> Por el contrario, no tienen ninguna duda en sacrificar mujeres de un rango igual o superior al de ellas. Notemos, entre veinte ejemplos análogos que Julieta y Clairwil terminan por sacrificar a la reina de Nápoles, más que al rey, su esposo.<sup>33</sup> En tanto agentes y asociados a la clase de los amos (Clairwil es todavía noble de nacimiento y Julieta, hija de un rico banquero que ha quebrado, se casa con alguien de la clase noble), ellas tienen derecho al goce en todas sus formas, pero sin escapar a la obligación de sumisión cara a sus propios amos. Un diálogo importante describe esta articulación entre dependencias sexuales y sociales:

-(...) Como mujer me pongo en mi lugar, sé que la dependencia es mi lote,- No, absolutamente, me dice Noirceuil; la facilidad de la que gozas, tu espíritu y tu carácter te libran de esta esclavitud. Yo no someto más que a las *mujeres-esposas* o a las *putas* (subrayado en el texto), y, en esto, yo soy las leyes de la naturaleza, que como las ves, no les permite a estos seres más que arrastrarse. El espíritu, los talentos, la riqueza y el crédito *salen de la clase de los débiles aquellos que la naturaleza hace nacer así* (soy yo que subrayo); y por el momento ellos entran en la clase de los fuertes, todos los derechos de éstos, la tiranía, la opresión, la impunidad, y el ejercicio entero de todos los crímenes, les son enteramente

permitidos. Quiero que seas mujer y esclava con mis amigos y conmigo, déspota con todos los otros (...) y desde este momento, te prometo darte los medios.<sup>24</sup>

Sade reconoce el rol del condicionamiento social y admite la norma “natural” de las excepciones como “el espíritu, los talentos”, pero él no puede renunciar a la idea de una inferioridad sexual fundada en la naturaleza en la mayoría de los casos, y justificando el rol de “esclavo” de la “esposa” o de la “puta”. Es por eso que aún el formidable Clairwil no mata que sobre una escala modesta conforme al valor respectivo de los sexos, en proporción de un hombre por diez mujeres: “¡Hombres feroces! grita, masacren a las mujeres tanto como quieran: estoy contenta, viendo que yo me tomo venganza solamente en diez víctimas de mi sexo por una del vuestro”. Igual y más que el nacimiento, Noircueil y San-Fond toman su gran fuerza política de la fuerza de sus naturalezas. Es desplegándolas en el dominio del mal que ellos pueden sustentar sus poderes sociales y sexuales de manera absoluta. El resto, ciertas situaciones que ilustran el despotismo masculino se vuelve tanto sátira de la vanidad social como del servilismo. En una escena de una comicidad caricaturesca- la primera entrevista de Julieta con San-Fond-este último ordena a Julieta de proferirle el mayor de los respetos, porque “la naturaleza ha colocado a los grandes sobre la tierra como a los astros en el firmamento; ellos deben

aclarar el mundo y no descender jamás.” Ella debe hablarle en tercera persona y no lo tutea nunca. Finalmente, él exige de ella un servicio sexual que no puede leerse, en los términos de tal conversación, sino como una puesta en acto de la locución de “lame- culo”. Otros detalles asocian todavía la farsa a la sátira de la vanidad, pero sin jamás poner en escena una supremacía femenina verdadera. En la Sociedad de los Amigos del Crimen, uno “besa el culo” a cada nuevo presidente en el momento de la recepción, privilegio que los presidentes no tienen el aspecto de beneficiarse. Esta Sociedad, a la cual Noirceuil, seguido d San- Fond, pretende haber renunciado después que “todo está en manos de un sexo del que él no quiere la autoridad” proclama la igualdad de los sexos en el interior de la clase de los amos y puede elegir como presidente una mujer, pero ella comporta en su estatus una sección de “Instrucciones a las mujeres” que contradice estos principios, prescribiendo expresamente a la mujer someterse a los placeres del hombre y de “hacer esos placeres útiles a su bolsillo y a su lubricidad”. Mientras que los hombres de la Sociedad deben prestarse “libremente” a todos los que los soliciten, las mujeres son empujadas a sacar partido de sus complacencias. La prostitución deja el acompañamiento inevitable y justifica la inferioridad y, en el reino de las inversiones, la jerarquía de los sexos no se invierte.

En esta Julieta que, hasta el fin, no tiene la menor voluntad propia frente a San- Fond y a Noirceuil, y practica la traición tan predicada sólo en vistas a sus iguales de sexo femenino,<sup>35</sup> uno se pregunta cómo Apollinaire ha podido reconocer “la mujer nueva (...) un ser sobre el cual uno no tiene todavía idea, que se desembara de la humanidad, que tendrá alas y que renovará el universo<sup>36</sup>”, sino por una humorada y para escandalizar. Este juicio, que se invoca todavía para hacer de Julieta el arquetipo de una mujer libre, no constituye más que otra mezcla, una inversión de la ideología de la mujer salvadora, que va a la par de la ideología de la mujer- esclava<sup>37</sup>. En realidad, Sade no representa jamás una reciprocidad completa entre Julieta y sus amos, no más que una sociedad utópica totalmente libre e igualitaria, y la jerarquía sexual de la orgía queda como modelo de un ideal de despotismo. Razón por la cual “el conflicto queda entero” entre contrato y deseo, la reciprocidad no será realizable más que sobre la obligación de la ley, no solamente en la utopía de la comunidad de los hombres y de las mujeres de “Franceses, todavía un esfuerzo”, sino aún entre los amos de la Sociedad de los Amigos del Crimen (sin hablar de la clase de las víctimas indispensables al funcionamiento de esta Sociedad)<sup>38</sup>, En “Franceses, todavía un esfuerzo”, se trata de un contrato sólo aceptado, en las Amigos del Crimen de un contrato libremente elegido, pero

en los dos casos este contrato impone una obligación: aquella de brindarse alguna vez sin deseo. En los términos de su revuelta anárquica, el libertino se ve forzado a reinstaurar la ley- aunque sea sobre el modelo lúdico. Es así que el nuevo presidente de la Sociedad no puede negarse al sexagenario que ha alabado con su elocuencia. Con un humor cierto, Sade pinta el fracaso del sistema. Dicho esto, las únicas contradicciones que él reconoce se limitan al orden del deseo fantasmático- a las restricciones al goce que amenazan en subsistir en el mejor de los mundos posibles- sin tocar ni la jerarquía de los sexos ni sus rangos.

Dos ideas complementarias subsisten y se imponen en este sistema, aquella de la jerarquía de los extremos, y aquella de una desigualdad fundada en la naturaleza. El goce pasa por el ejercicio del poder. Sade, dice Hénaff, “exhibe (...) la represión erótica” de la tesis de la justa desigualdad, tesis que él encuentra entre otros como en Holbach y en Voltaire. La desigualdad social está fundada en la naturaleza, y- Sade lo dice solamente- “el saber sobre esta desigualdad hace gozar”<sup>39</sup>. En la medida en que se pueda disociar todavía deseo de poder y deseo de goce, es la voluntad de poder que es primera, porque es el término común a lo social y a lo sexual.

Desigualdad de los seres, desigualdad de clases, desigualdad de los sexos: “¡Ah! ¡Quién duda que, entre los hombres, no hay una clase suficientemente superior a la



especie más débil, para ser eso que los poetas nombraban en otros tiempos las divinidades!” dice San- Fond. “Tira los ojos sobre las obras de la naturaleza (...), y considérate como la extrema diferencia que su mano a puesto en la formación de los hombres nacidos en la primer clase, o nacidos en la segunda (...) ¿Ellos tiene la misma voz, la misma piel? (...) El hombre de pueblo no es más que la especie que forma el primer escalón después del mono de los bosques”. Asimismo, hay tanta diferencia “entre un hombre y una mujer que entre el hombre y el mono de los bosques”. El respeto por las mujeres “no estuvo nunca en la naturaleza. La inferioridad de ese sexo sobre el nuestro está bien establecida para que no pueda excitar jamás en nosotros algún motivo sólido de respetarlas...” El despotismo orgiástico hace de esta doble desigualdad una ley que él inscribe sobre el cuerpo de las víctimas.

En las numerosas páginas de la *Historia de Julieta*, Sade ha problematizado fuertemente la filosofía naturalista, ridiculizando la concepción roussoniana de la bondad innata del hombre o invocando la naturaleza para justificar todas las desviaciones y sus contrarios, no sin oponerles casi al mismo tiempo la relatividad de las culturas. Dicho esto, él no adhiere menos a dos tesis que constituyen los elementos de un verdadero naturalismo, aquél de una Naturaleza como causa primera de la creación ahora separada del hombre y aún hostil

(ver capítulo IV “Simulacro, compulsión a la repetición y pulsión de muerte”), y, como aquí, aquella de una desigualdad justificada, por ser natural, puesta sin cesar por delante por el ideal despótico de la orgía y de su discurso. Es bien justo si, gracias a la comicidad de ciertos episodios, toma algo de distancia en razón de la segunda. Hay más: una parte (no la totalidad) de su reflexión política se calca sobre este modelo\_ visto un poco corto y aún descolorido, sobre el cual E. Kantorowicz ha mostrado que se apoyaba la ciencia jurídica medieval, definida como “el arte de lo bueno y de lo igual” porque, con el mismo título que el arte, el derecho, en conformidad con la máxima aristotélica, debía imitar a la Naturaleza.<sup>40</sup> En la misma época, uno de los objetivos de los revolucionarios, en la estela de las Luces, era remediar las desigualdades sociales y/ o naturales- haciendo entrar sólo rara vez, es verdad, la situación de las mujeres. La utopía orgiástica y su sistema despótico no constituyen la última palabra sobre las opiniones de Sade, pero uno se equivocaría en ver allí un ideal de libertad (se ha hecho así), o aún, inversamente, de minimizar la importancia en relación al conjunto de sus miradas políticas y de su visión del mundo.

## LIBRO II

### CUERPO, TEXTO, PARODIA

Escritura y perversión son dos actividades creadoras no sin importantes diferencias.<sup>1</sup> Con la práctica, el trabajo textual se enriquece, en relación a los *Ciento veinte días de Sodoma*<sup>2</sup>, todo a lo largo de las dos mil páginas de *La nueva Justina* y de la *Historia de Julieta*. Estas novelas acentúan la polivalencia de la repetición y su función de satisfacción pulsional, y Sade explota cada vez más las posibilidades escriturales, incluido todos los modos de parodia. La orgía, que pone en escena la repetición de la performance sexual, hace jugar el lazo entre cuerpo textual y cuerpo erótico y constituye el hueso narrativo de la novela. De escena en escena, la repetición reviste connotaciones paródicas y auto-paródicas, redoblada por una intertextualidad ostentosa, y por el carácter sobre codificado del texto pornográfico, con su efecto de cita. La parodia está en el corazón de la escena orgiástica y es suficiente sólo un poco para hacerla surgir desde una descripción más banal.

Se acerca generalmente al cuerpo mutilado de la orgía sadiana la yuxtaposición de episodios intercambiables y la fragmentación de la sintaxis narrativa: paralelismo seductor, pero que pierde su fuerza si uno lo piensa para todas las obras. Más fructuoso aparece la puesta en paralelo de la predilección por el objeto parcial con la ausencia de toda interioridad en los personajes, menos en algunos pasajes líricos. La unidad subjetiva, condición de interioridad, no puede construirse más que en relación a la persona en su totalidad. Desprovisto de una psicología coherente, únicamente accionado por la pulsión, el héroe sadiano se mofa de la convención romántica del personaje constituido y devela el carácter fabricado. Tanto y más que en la fragmentación de la sintaxis narrativa, la identificación al cuerpo mutilado retorna en las marionetas sadianas.<sup>3</sup>

Se ha descrito también el cuerpo del texto como exclusivamente femenino y maternal, declarándolo a partir de una frase de *Idea sobre las novelas* (prefacio a los *Crímenes del amor*), que Sade invoca el incesto con la madre (naturaleza) como fuente de la escritura romántica: “Oh tú que quieres atravesar esta carrera espinosa, no pierdas de vista que el novelista es el hombre de la naturaleza; ella lo ha creado para que sea su pintor; si no se transforma en el amante de su madre desde que ésta lo ha puesto en el mundo, que no escriba jamás...” Es muy rápido para hacer una

metáfora de una declaración de intención general. Barthes, seguido por muchos otros en los años 70, redujo a una pura cuestión de la lengua el “juego” con el cuerpo materno, citando a Sade, La Fontaine y Matisse como ejemplos e invocando lo que él denomina *la lengua materna*.<sup>4</sup> He aquí sin embargo lo que no se aplica más a la escritura de Sade. Tironeado entre lo maternal y la ley, dice bien todo de su origen pulsional, pero no está atenta a decir *todo* más que para controlar todo.

No es la escritura de Sade, sino lo que describe lo que ilustra, no sin distorsión, una concepción del texto como producto del incesto con la madre o como apropiación de su capacidad creadora. Se debe tener en cuenta las figuras y los discursos de la orgía, en lugar de ignorar los contenidos precisos del fantasma sadiano. Por otro lado la ausencia casi total del incesto madre- hijo en la ficción, esta frase de prefacio donde Sade habla en su nombre propio presenta una visión eufemizada de la relación a la madre que la obra desarrolla en su versión oscura: la escena orgiástica desplaza hacia el anonimato el cuerpo materno antes de penetrarlo. Y una vez que la pantalla creadora toma su fuente en lo pre-verbal materno, se debe reconocer que es sobre todo la escatología sadiana que toma esos rasgos. Las escenas donde se encuentran lo abyecto materno y los fantasmas de gravidez recuerdan esas teorías infantiles de la procreación según las

cuales los niños se hacen por la boca o por el ano. Sade confunde sin cesar cuerpo orgánico y cuerpo erógeno: no hacen más que uno para él.

Es entonces a las prerrogativas del acto creador que se refiere la identificación “femenina” de Sade, y no directamente al cuerpo erógeno de la mujer. Éste, por el contrario, aparece siempre en su novela como alteridad donde vienen a inscribirse los fantasmas de destrucción. Y se verá que es en las figuras fálicas, ocultando toda representación femenina manifiesta, que se marca el lazo erótico con la escritura.

## REPETICIÓN Y ESCRITURA, IMAGINARIO Y SIMULACRO

## FICCIONALIZACIÓN DE LA PALABRA Y DE LA ESCRITURA

El modo repetitivo de la escritura sadiana pone en funcionamiento todo un juego intratextual que devela el carácter obsesivo e ilustra el rol de la obligación de repetición

en la producción del texto. El imaginario lenguaraz deviene materia de ficción, y Sade representa el deseo por el lugar enorme que le acuerda a la palabra. El libertino dice bien que es la inferioridad de la realización que lo obliga a recomenzar siempre su tentativa de pasaje al acto: “Estaba agotado, pero nunca tranquilo...”<sup>1</sup> Esta distancia entre el deseo y el acto suscita muchas veces silogismos de apariencias bien racionales: “No hay lamentablemente crimen de nada, dice Delbène. Así, siempre por debajo de sus deseos, no son ellos (los acelerados) que faltan a los horrores, son los horrores que les falta”- el más del deseo, exceso de demanda, sin la medida común con la necesidad.<sup>2</sup> Es la palabra que hace surgir el goce y recrea la imaginación, antes, durante y después de la acción.<sup>3</sup> Organiza las premisas de la orgía. El actor sadiano reconoce la función de actualización en los términos que evoca el intercambio lenguaraz más que el intercambio sexual, y la actividad del novelista más que la del personaje:

Usted ha debido remarcar que mis goces más dulces con usted, son aquellos donde, dando vuelo a nuestras cabezas, creamos seres de lubricidad cuya existencia es lamentablemente imposible.<sup>4</sup>

En la medida que uno avanza en la novela, el jefe ordenador se confunde cada vez más con el sujeto de la escritura, por no nombrar a Sade. Es su propio goce de imaginación que él analiza y reafirma directamente a su

actividad de escritor. Se ve la función doblemente especular de la palabra orgiástica: a la vez como ficción describiendo la relación de los personajes con sus fantasmas, y como designando el acto narrativo como puesta en escritura de lo imaginario.

Aún el pasaje a la escritura, que ha devenido cada vez más el término esencial del trabajo del imaginario sadiano, se encuentra ficcionalizado en la *Historia de Julieta*. La escritura enuncia el deseo y el dominio del deseo de manera más concreta que la palabra, ella presentifica más el goce. Julieta le acuerda un rol decisivo en su famosa receta erótica: “¿No es cierto, mi bella amiga, que ha encontrado medios a vuestros deseos superiores?” pregunta a una de sus émulas. Ella preconiza el recurso a lo escrito para remediar este inconveniente, pero solamente al término de una disciplina mental que es una verdadera educación del imaginario y donde Barthes ha encontrado el protocolo del ejercicio espiritual ignaciano.<sup>5</sup> Se debe primeramente “quedarse quince días enteros sin (ocuparse) de lujurias” aún en el pensamiento, más, por el contrario, dejarse llevar hasta el imaginario más lujurioso:

Duerma usted sola, en el silencio y en la oscuridad más profunda: acuérdesese ahí de lo que usted ha desterrado en este intervalo (...) Dé libertad a su imaginación de presentar, por grados, diferentes clases de extravíos; (...) persuádase bien que toda la tierra le pertenece... que ustedes tiene el derecho de cambiar, mutilar, destruir, perturbar todos los seres que se les antoje... La idea, tomada por los medios que le



indico, le dominará, la cautivará; el delirio se adueñará de sus sentidos, y usted creyéndose a la obra, acabará como una Messalina.<sup>6</sup>

La etapa siguiente es aquella de la lectura- escritura, y es doble:

Desde que esto sea hecho, *vuelvan a encender sus candelas, y transcriban sobre sus pizarras la especie de extravío que los ha inflamado, sin olvidar ninguna circunstancia que pueda haber agravado los detalles; duerman con esta idea, releen vuestras notas la mañana siguiente, y recomenzando vuestra operación, sumen todo lo que vuestra imaginación, un poco aburrida de una idea que los ha perdido, pueda sugerirles de ser capaz de aumentar la irritación. Hagan un cuerpo de esta idea, y, poniéndola en limpio, sumen de nuevo todos los episodios que les aconseje vuestra cabeza. Acto seguido, realícenlo y verán que es la forma que más les conviene, y que la ejecutaréis con la mayor de las delicias. (El subrayado es mío).*

Estas líneas que inscriben a la vez el deseo del autor y el del lector<sup>7</sup>, constituyen una prescripción de lectura y tienen un lugar metaficcional evidente. Barthes subraya la naturaleza “aumentada” de la corrección aportada a la transcripción inicial del fantasma, luego a la puesta en limpio. Asimismo, el trazo distintivo de la estructura de la escena, y de la novela, es aquél de la *repetición aumentativa*.

No hay ninguna duda del carácter autobiográfico de esta “receta”, aún si la acompaña una nota a pie de página, atribuida al escritor, o a Sade mismo:

Todas las personas que tienen una inclinación al crimen ven sus retratos en este párrafo (...) que se persuadan que la mano que da esta advertencia tiene experiencia.

A diferencia de sus personajes, Sade, durante un largo tiempo, no ha podido “cometer” más que en la soledad de la prisión- y en cuanto al crimen, en lo imaginario más que en lo real. Los consejos de Julieta asocian la escritura y la masturbación, y la palabra “mano”, en la nota, evoca a su turno esta asociación y subraya el lado físico, material, de la actividad escritural, su función de suplencia tanto como goce sustitutivo y como representación de un exceso de goce. Acumulándolo página tras página, Sade da una presencia a su fantasma. Lo agranda repitiendo a perpetuidad la operación descrita más arriba, aunque la última etapa, como no la puede ejecutar, lo acerca a sus criaturas de papel y eleva su sueño a nivel de la ficción. Es la mano escribiente y masturbatoria que “forma un cuerpo” con la idea, sin identificar ese cuerpo o más bien confundiéndolo con el órgano del goce, y sin dar a la pulsión ningún objeto vivo de ningún sexo- fenómeno que en una perspectiva lacaniana, prueba bien que es la satisfacción misma que es el objeto de la pulsión. Y se verá que en Sade no es nunca el cuerpo femenino, sino el falo en tanto simulacro, lo que puede figurar la escritura.

Tales impulsos líricos son raros en los personajes, aunque sí reveladores. Sade manifiesta una percepción remarcable no solamente del carácter de la satisfacción fantasmática de la actividad escritural, sino aún de sus sucedáneos en el cuerpo erótico, quizás justamente porque éste constituye también, sólo para él, la materia novelesca de su obra. “¡Oh Julieta!”, se escribe Belmor el bien nombrado:

¡Cómo son deliciosos los placeres de la imaginación, y que uno atraviesa voluptuosamente todas las rutas que ofrece su brillante carrera! Conviene, querido ángel, que no se tenga idea de lo que inventamos, de lo que creamos, en esos momentos divinos donde nuestras almas de fuego no existe más que en el órgano impuro de la lubricidad: ¡de qué delicias se goza menéandose mutuamente durante la erección de esos fantasmas, cuando se los acaricia con fervor!

En esta adecuación entre ficción y metaficción, imaginario erótico y novelado no hacen más que uno, al igual que el lenguaje de sus invenciones. El pasaje de más arriba, esta vez en la voz de un personaje masculino, evoca el falo (“la erección de esos fantasmas”) *develado como simulacro*. Sade nombra, por otro lado, alguna vez *ilusión* al sexo masculino en erección.<sup>8</sup>

El simulacro fálico está en el centro de la representación sadiana, constituye el origen y el punto de llegada de esta voluntad de poder que es primera en Sade, y religa lo político a lo textual. El fin último de Sade es corregir al viviente, luchar contra esta naturaleza a la que él canta las alabanzas.

Ahora bien, afirmar la primacía fálica- anal, es querer suprimir la diferencia de los sexos y proponer un modelo de despotismo. Pensar ser suficiente a sí mismo gracias al fantasma masturbatorio (o a las máquinas de placer), dar vida al imaginario por la escritura, es perseguir un sueño de empresa en la cual el lenguaje debe servir a abolir la distancia entre significado y significante, entre representado y representante. Recorrer sin aflojar a la lengua obscena, es todavía ensañarse en querer develar el falo, con la esperanza que estará ahí.

Una de las originalidades de Sade es dar a leer tan claramente la ilusión cultivándola. No sólo él la exalta (“Lo que usted me ofrece no es más que bello, lo que yo invento es sublime”<sup>9</sup>), sino que la tematiza, creando un universo de simulación, donde todo acontece y donde (casi) nada no es posible. Él dibuja la ilusión como la materia de su ficción representándola por los simulacros- sea objetos, sea episodios- que él introduce tanto tales. Él encuentra su placer y una verdad a la vez. Esforzándose constantemente a recobrar la unidad significado- significante, se aleja siempre de la realidad de su separación, realidad que él hace ver, lo que es una manera de dominarla.

Esta verdad que él no cesa de redescubrir se muestra, primeramente, en la proliferación de los consoladores, accesorio banal de la pornografía del siglo XVIII. En Sade, el

consolador adquiere el valor de un objeto- fetiche, desde un punto de vista psicoanalítico como desde el punto de vista semiótico a la vez. Se recuerda que el fetiche oscila entre creencia y saber, oscilación que tiene su origen en el descubrimiento por el niño (varón) de la anatomía materna (si la mujer está “castrada”, él pelagra serlo también, quiere creer entonces que ella no lo está, pero el mismo tiempo él sabe que sí lo está). El fetiche representa el falo materno, y Freud nota que puede parecerse a un símbolo fálico.<sup>10</sup> Ahora bien, de un lado, el consolador sadiano proclama la primacía del falo y sirve la mayoría de las veces a sodomizar a las mujeres, y por lo tanto a negar sus diferencias. Por el otro lado, denuncia con un humor violento la función de ilusión, como testimoniando las proporciones siempre monstruosas del aparato, o bien el espécimen de cuatro cabezas, de las cuales dos dobladas, que saca de su bolsillo uno de las parejas de Julieta, o aún aquél que se fabrica Clairwil con el pene momificado de un monje que ella ha castrado. También, desde un punto de vista semiótico, el consolador hace recaer fuertemente a favor del saber la duda fetichista entre creencia y saber. Dicho de otro modo, Sade no se olvida nunca el estatus de signo del consolador y de otros factores de ilusión de la orgía. Erotiza estos accesorios diversos, que todos connotan el cuerpo ausente y le restituyen una plenitud imposible, sin caer, sin embargo, en una abstracción fetichista del signo que

confundiría la marca, el significante, el “tenerlo por”, con un objeto real. Y reduce la marca de los sexual al vértice fálico-anal, pero sin creer en esta reducción.<sup>11</sup>

Reconocido como petrificado, el simulacro no cesa sin embargo de reenviarnos al modelo viril. Detrás de los órganos erigidos en la orgía, ellos mismos bien poco reales, se inviste la angustia de castración. Ella se encuentra en la fuente simbólica sadiana. Articulada al tabú de la madre y a la ley del padre- ya que el niño tiende a imaginar a su padre como el autor de la “castración” materna<sup>12</sup>- tiene como contrapartida la *rigidez* del ritual orgiástico. En efecto, si se acepta asignar al super- yo masculino un origen pulsional en relación con la prohibición del incesto, y si la obediencia a las normas excesivamente estrictas es el corolario de un super- yo exigente<sup>13</sup>, no se puede separar el super- yo extraordinario de Sade del ceremonial de la orgía. Allí se reencuentran la desmesura del deseo, la angustia de castración, y la oscilación fetichista.

Desde un punto de vista metaficcional, el consolador representa el acto de la narración quedando como objeto narrativo. Acerca la escritura y el fantasma develando la irrealidad común de sus fabulaciones. Muestra al fantasma como “dispositivo productor de simulacros”<sup>14</sup> y substituye una ausencia, y por consiguiente el encadenamiento falo-(simulacro)- máquina- escritura.

El resto, las escenas enteras de simulación ofrecen una verdadera figuración, de valor metaficcional, de esta función del fantasma, y desde allí una demostración de la reflexividad del texto. Todo el arte consiste en hacer coincidir la materia narrativa con el escenario que asegurará la satisfacción perversa. El ordenamiento de la orgía, de por sí espectáculo en sí mismo, se multiplica muchas veces en una puesta en escena destinada a *engañar* a una parte de los participantes, mientras que los otros son advertidos y cómplices. Dorval el ladrón, por ejemplo, tiene necesidad, para realizar el ciclo completo de su goce, primero de un robo “real” (que él obliga a Julieta y a su amigo a cometer a uno de sus clientes, y que él observa como voyeur), luego de un robo simulado, que las dos mujeres creen real. Él, luego, las acusa y organiza la puesta en escena del castigo.

...En el fondo de esta pieza se veía un calentador, sobre el cual había dos potencias y todos los aprestos necesarios a la ejecución del suplicio de la cuerda.- Vayan, damas, nos dice bruscamente Dorsal, reciban aquí el castigo como punición de vuestros crímenes.

Él lleva a cabo la ilusión confiscando a Julieta y a su amiga sus ropas y el dinero que ellas habían ganado, luego él les hace padecer un (falso) castigo.

“El perverso, como el artista, es un amo de la *ilusión*”, escribe J. Mc Dougall, pero el artista crea “la ilusión de la

realidad (...) *su ilusión*” buscando hacerla compartir en tanto tal, mientras que “la puesta en escena perversa... es *la ilusión que se le impone*, y que el sujeto pasa su vida en hacer aceptar *como una realidad*<sup>15</sup>”. La obra de arte es un verdadero objeto de cambio entre el autor y el público, mientras que el cambio se aborta cara al espectador en el escenario perverso. El texto de Sade en su conjunto oscila entre estas dos soluciones, que se encuentran sucesivamente ilustradas por las dos fases de la escena precedente, donde Julieta es cómplice, luego engañada. En la segunda, Dorsal tiene necesidad de gozar en engañar hasta a Julieta, y la comunicación se interrumpe. El desarrollo del episodio toma el matiz artístico en el primer plano, revelando la ilusión: reconducidas a sus casas, las dos mujeres encuentran en sus habitaciones diez monedas de gratificación y “un muda completa, a mucho más del valor” de las ropas que ellas han perdido. En este juego de espejos entre ver y ser visto, Dorsal el voyeur ocupa el lugar del novelista, y Julieta, aquél del lector de cara al espectáculo de las fabricaciones narrativas que se descubren poco a poco- al deseo pulsional y a la nada de acontecimiento que les inspira.

Muchos otros episodios crean expresamente un universo de simulación. En la secuencia final de los casamientos Noirceuil, simulacro y simulación se apoyan sobre el travestismo y la combinatoria de los incestos. El episodio memorable de la casa de locos desarrolla el potencial



paródico de la imitación repetitiva y suscita un inquietante juego de espejos. “Sade vuelve a dar a la locura toda su violencia”, escribe Michel Delon, notando la identificación que se opera entre los locos víctimas y los actores torcionarios.<sup>16</sup> La locura manifiesta la creencia en el universo de la ilusión. Ella ignora la distancia entre el fantasma y su realización. Es para explotar, pero también para simular y quizás tentar de compartir la creencia de los locos, que los actores de la orgía franquéan la línea de cipreses que va a delimitar el lugar de la escena:

Aquí, las galerías rodeaban un gran patio plantado de cipreses, cuyo verde lúgubre daba a este paisaje una apariencia de cementerio. En el medio había una cruz provista de puntas de un lado; era allí que se clavaban a las víctimas de los suplicios de Vespoli.

Vespoli, “en otros tiempos primer capellán de la corte”, dirige ahora “la casa de corrección”, lo que le permite, actor y espectador, remedar los “brincos” de los locos (“Y yo también soy un loco”, dice) darse como director del espectáculo de actos sacrílegos y ejercer su crueldad lúbrica. Los locos se toman por Dios, por la Virgen María y por Cristo. Clairwil no está lejos de calcular las posibilidades de la situación y de multiplicar el juego reflexivo. Ella propone imitar a estos locos que, ellos mimos, remedan las acciones de los personajes por los que se toman:

- Este espectáculo me calienta, nos dice; imítenme, amigos míos, y tú, malvado, haz ponernos desnudos por tus carceleros, que nos encierren en las galerías: tomanos por locos, los imitaremos; nos pondrás sobre la cruz *del lado donde no tiene puntas*, tus locos nos cogerán y nos encularán después...<sup>17</sup>(El subrayado es mío).

El humor del detalle preserva un margen de diferencia paródica en el interior de la imitación<sup>18</sup>, una distancia que prueba que poniendo la parte perversa de su yo al servicio de su invención, el escritor no los confunde.

De allí el valor metaficcional de estos episodios. Simulacro y simulación constituyen las elaboraciones narrativas de la estructura tipo de la orgía, con su relación especular entre el programa hablado, discurso- prefacio en la escena, y su ejecución por los agentes, uno como el otro golpeados de irrealidad. Si la escena orgiástica aparecía siempre como la imitación de un discurso previo teniendo valor de programa, ese programa coincide con el recuerdo de un fantasma. Él es su puesta en orden, su puesta en palabras y su proyección al futuro. Consignado por escrito, y aún tomado a veces de un texto pre- existente, tal como aquel del Evangelio, el programa orgiástico juega un rol mediador entre el fantasma y el resto de la novela.

Es a la persecución desesperada de un cuerpo real que corresponde el gesto repetido de la escritura. Para apoderarse

de este objeto inexistente, los actores se encarnizan por intentar penetrar más allá de la superficie del cuerpo. La piel misma es una barrera a la posesión. Es así que no hay más que una diferencia de grado entre el grito pasional de Julieta a Clairwil- “Deshagámonos de estos velos inoportunos: ¿no hay demasiado ya en la naturaleza? ¡Ah! Cuando yo te excito quisiera ver palpar tu corazón.”- y la escena donde se despelleja a una joven arrancándole siete pieles sucesivas<sup>19</sup>, escena que aísla y exagera el componente sádico de todo deseo de posesión:

Es imposible representarse los dolores que sentía ésta infeliz, cuando el italiano la pinchaba con espinas, sobre la piel nueva que le habían hecho despellejándola. Pero fue bien otra cosa, cuando se tomó ésta segunda, y que se debió desollar a la tercera; el chirrido de dientes de ésta infeliz, era un placer ver su parte alta del cuerpo (...) Toda la piel de esta criatura fue sacada, sin que los órganos de vida fueran dañados todavía. No sucedió lo mismo cuando se atacó los nervios con las puntas del acero candente al fuego; sus gritos se multiplicaron en fuerza; era bien lascivo de ver.

El agente sadiano suprime el objeto para vengarse por su ausencia, falta original que el relato transforma en destrucción activa. Ninguna revelación final sucede al despellejamiento de la piel, y el aniquilamiento del objeto no pone más que un freno provisorio a la agresión del deseo. De allí la supresión de toda relación de intercambio –“Yo no hago, por capricho, ningún caso de lo que me dan, no estimo más que lo que

tomo”- el crecimiento monstruoso del yo fagocitador y su cierre- “Quisiera que el universo entero cesara de existir cuando yo me tenso” Y la repetición sin fin.

## LA REPETICIÓN Y SUS CORRECTIVOS: RELATO Y REFLEXIVIDAD

La estructura global de la *Historia de Julieta* reproduce a la escala de sus mil páginas la estructura de la escena orgiástica. Tomemos como ejemplo el trato principal de la escena: su intensificación progresiva de la cual se dice fácilmente que refleja la curva del orgasmo, mientras que no hace más que maximizar un fenómeno general: toda acción narrada obedece a esta misma estructura del crescendo, de la crisis y del retorno a la calma. En Sade, los momentos de equilibrio, donde el movimiento se regula de manera a evitar todo paroxismo, cortan muchas veces la escena y permiten retomarlas: “Todo pasaba; todo se tensaba; todo se ofrecía” Muy rápido, el equilibrio se rompe y la aceleración recomienza.

## *LA SECUENCIA PROGRAMA- ESCENA*

Desde una óptica narrativa, la secuencia programa-escena hace resurgir en Sade un gran arte de cuentista. Así como, para un actor actuando cien veces la misma pieza, cada representación tiene una calidad única, es así como se introducen diferencias en la narración respectiva al programa y a la escena, aunque la relación especular que continúa a unirlos se revela en el examen como un efecto de lectura más que una realidad. En general, el largo de uno es inversamente proporcional al otro, y fórmulas como “todo se arregla, todo se ejecuta” se substituyen a la repetición efectiva. En el límite, se tendrá un programa sin escena, o una escena sin programa. Algunas veces, un pedazo de diálogo hace el efecto de espejo, o bien la escena no repite los detalles desprograma, y adjunta otros en su lugar.<sup>20</sup>

Se tiene entonces la paradoja de una doble unidad narrativa que por su forma postula la repetición, *evitándola*, y que, por añadidura, crea una impresión repetitiva, sea que, a pesar de su preocupación de escritor, Sade no tiene éxito en camuflar su obsesión erótica, sea que, de escena en escena, él se esfuerza agresivamente de imponérselo al lector.<sup>21</sup>

## *ESTRUCTURA GLOBAL*

El paralelo habitual entre el cuerpo mutilado y la estructura fragmentaria y repetitiva de la novela sadiana no es más que una parte válida para la *Historia de Julieta* y no alcanza a dar cuenta de su estructura global. Llegado en plena posesión de sus medios novelescos, Sade tiene recursos en estrategias más matizadas y más variadas, y aún más sutiles, y una narración polimorfa.

Joan DeJean ha demostrado que la construcción aritmética de los *Ciento veinte días*, contradiciendo el modelo orgánico de la novela que el siglo XIX ha perfeccionado, constituye por su rigor y su rigidez una forma de desenlace, en alguna medida un caso límite, de la estética narrativa clásica, que tenía tendencia a yuxtaponer los episodios.<sup>22</sup> Es así que la repetición en *Los ciento veinte* está estrictamente sujeta a la organización numérica y da a la obra su estructura “paratáctica” o metonímica, es decir en secuencias yuxtapuestas. La *Historia de Julieta* no corresponde más que por ciertos lugares a este modelo, y la repetición no sigue un control tan riguroso. Toma formas tan múltiples que da retrospectivamente a los *Ciento veinte días* el valor de una verdadera *liquidación* de la herencia clásica, la cual habrá seguidamente dejado toda latitud al autor de la *Historia de Julieta* para dar aire a su narración. Librándose a un uso

desenfrenado de todas las formas de repetición, Julieta narradora disemina las yuxtaposiciones en el interior de las secuencias o entre ellas, en lugar de servirse como en *Los ciento veinte días* para “disciplinar el cuerpo de la novela” (DeJean). B. Didier habla sobre este propósito de “brote” y de “daños múltiples”<sup>23</sup>. Sade tiene ahora recursos en técnicas menos nuevas, pero más variadas.

Si el recurso en *Julieta* no es una regresión, es en parte a causa de su potencial paródico. Sade parece aportar correctivos a los inconvenientes de la repetición y cumplir un gesto paródico. Engrosando aquellos medios más probados de movilizar al lector, él se refiere implícitamente a los modelos genéricos del relato y da un semblante de estructura orgánica a lo deshilvanado y a la monotonía de los episodios: cuento de hadas- salida hacia la aventura y glorioso retorno final-, novela picaresca en toda su parte italiana, esquema iniciático para el episodio del castillo de Minsk, y aún novela de formación<sup>24</sup>, ya que si Julieta es devota al mal desde el principio, ella *progres*a en su búsqueda del mal con la égida de una serie de pedagogos de los dos sexos. Otras estrategias marcan una tentativa para que *Julieta* salga del impasse narrativo de los *Ciento veinte días*. Desde el principio, asociada al relato en primera persona, una focalización exclusiva sobre Julieta (o sobre los narradores de los relatos encapsulados) que rectifica la dispersión del punto de vista en

*Los ciento veinte días.* Seguidamente, no solamente la narración lineal, sino una dimensión paradigmática, composición donde los episodios crean un efecto de puesta en abismo entre la historia principal y las historias secundarias de Minski y de Brisa Testa- Borchamps. Ésta última, sobre todo, alimenta el modelo de una intensificación de las súplicas que se perseguirá más tarde en el relato de Julieta. En fin, las remarcas metanarrativas subrayan los recortes de la narración: “Usted está cansado de descripciones lúbricas, y yo no le detallaré más que aquellas que yo crea dignas de ser hechas por el carácter de los crímenes o por la singularidad que tengan”; “Su pasión es bien singular para serle detallada”; “Para evitar la monotonía de los detalles, yo deslizaré suavemente sobre esos de las nuevas orgías...”<sup>25</sup> Ciertamente, el efecto de conjunto resta reiteración, y el lector parece mofarse de tales remarcas, pero ellas subrayan la distancia en relación al ideal estético de los *Ciento veinte días*.

Los dos modos narrativos de *Julieta*- la escena y el relato- corresponden a dos tipos de temporalidad que tienen una diferencia de intensidad en los efectos de violencia. El presente onírico de la orgía y su retorno regular revelan un tiempo cíclico o iterativo, y las peripecias de la historia de un tiempo lineal, del acontecimiento. El primero, que está en el origen del mito, tiene una función de ordenamiento y tiende a reducir “a la norma y al sistema el mundo del exceso y de las



anomalías en el cual el hombre está sumergido”, mientras que el tiempo del acontecimiento sería “aquel de las anomalías, del crimen, de las calamidades, del azar- de todo lo que desborda o contraviene al orden de las cosas establecidas por la ley del mito”<sup>26</sup>. La narración en *Julieta* contradice este modelo. Desde el principio, ni la escena ni la intriga se alejan de la anomalía. Sobre todo, es el relato que normaliza la violencia, y no la escena. Todos los suplicios de *La nueva Justina* y de *Julieta*, o poco de lo que falta, son consignados en los planes de los *Ciento veinte días*, pero no hay más que comparar estos bocetos narrativos con sus puestas en escena en *Justina* y *Julieta* para darse cuenta que la escena orgiástica que los “detalles” (es el término de Sade), y donde el presente atemporal parece inmovilizar la sucesión de las acciones, alcanza a los efectos de violencia bien superiores a aquellos de los planes (aún si de escena en escena la sensibilidad del lector puede divertirse), y que, inversamente, el relato lineal, que relata el mismo género de acciones, tiende a neutralizar la violencia encerrándola en el desarrollo temporal.<sup>27</sup>

Dicho esto, la explotación de la temporalidad del acontecimiento, que se lleva más acabo en *Julieta* que en *La nueva Justina*, es inseparable del lazo entre orgía y parodia. Para llevar al lector y “hacer pasar” suplicios y disertaciones, Sade se apoya sobre modelos de narratividad probados, pero con usura, ya que so se interesa que a condición de develar lo

arbitrario, de donde surge, inevitablemente, el efecto paródico. Así, él reintroduce un esquema de causalidad, asociado al interés que suscita la “historia” de Julieta, pero es la mayoría de las veces con exclusión de las motivaciones-caricatura de la lógica narrativa que es una denegación. Otro ejemplo: la tensión suscitada entre la focalización sobre Julieta y el carácter particular de sus explotaciones, que desbaratan sin cesar la tendencia del lector a identificarse con ella. La “repetición” de los esquemas familiares contribuye a la legibilidad, pero nunca sin alguna disonancia.

Preocupación de narratividad y subversión paródica se conjugan en la construcción en espejo de la escena y de la novela, que alimenta el crescendo en el exceso. Lejos de que los episodios sean todos intercambiables, sus sucesiones obedecen en parte al principio del aumento. En los momentos de equilibrio que, en la escena, preparan las repeticiones, hacen eco, para el conjunto de la novela, los momentos de pausa narrativa, por ejemplo cuando Julieta hace un resumen en pretérito los dos años brillantes que siguen a su adopción por San- Fond:

Pasaron dos años así, y nada singular me sucedía. Mi lujuria, mis desbordes se multiplicaban a tal punto, que yo no gustaba más de los placeres simples de la naturaleza, y si no había algo extraordinario o criminal en las fantasías que me eran dadas, devenía absolutamente insensible.<sup>28</sup>

Estas “pausas” no escapan al imperfecto de la sobrepuja, pero sustituyen el resumen del relato de acción. Relanzan el crescendo (función narrativa) y designan el progreso realizado por los crescendos precedentes (función metanarrativa).

Sobre el enchapado de los modelos genéricos, el único principio orgánico es aquel de la intensificación, aún si, de entrada, para el lector ingenuo, un paroxismo parecería apagarse. El primer episodio de la *Historia de Julieta* ya se caracteriza por la tortura, el asesinato, la violación y la predilección por la sodomía. Aunque falta todavía, bajo el ángulo cualitativo, el robo, la destrucción en masa, la pedofilia, la bestialidad, todas las variantes del incesto y del asesinato familiar, la coprofagia, el canibalismo, los ejemplos de castración y los múltiples ataques contra la vagina a los que se agregan los ojos y los tímpanos ahuecados, el desgarrar indispensable luego de la penetración, el vaciamiento de las mujeres encinta y de sus fetos, la ablación y el arrancar los miembros y la lengua. Algunas páginas antes del fin de esta interminable crónica, se encuentra aún una tortura inédita, el hostigamiento de una joven desnuda con las bombas de artificio sobre un gran estanque helado.

La invención sado-erótica, sustancia misma de la invención novelesca, es tan excepcional que ella suscita un efecto de renovación, al menos relativo, donde es difícil

separar lo cualitativo de la cantidad. Lo segundo de todas maneras, lo contiene. En principio, la aparición de nuevos personajes, introduciendo a Julieta a nuevos horrores, asegura por intervalos un recrudecimiento del exceso. Seguidamente, son los crímenes más atroces los que reaparecen más, con una violencia cada vez más delirante. En tercer lugar, sucede que el número puro y simple, o el cruzamiento numérico, generan directamente el relato (como en *Los ciento veinte días*, pero de una manera episódica). La obsesión del número (series aritméticas y modelo de la especulación) revela el deseo de controlar el azar y “lo inquietante extraño”<sup>29</sup>. Se podría argüir que el modelo de la especulación gobierna indirectamente toda la producción del relato. Encuentra su ilustración ejemplar en el “crimen con efecto perpetuo”, o “crimen moral”, proyecto al que Clairwil acaricia. Este crimen actuaría aún cuando cesara de actuar, y desarrollaría sus efectos según una progresión geométrica razonada:

Un libertino decide esta suerte de acción menos fácilmente, en el curso de un año, corrompe trescientos niños; al término de treinta años, habrá corrompido nueve mil; y si cada niño corrompido por él lo imita solamente en el cuarto de sus corrupciones, lo que es más verosímil, y que cada generación hubiese actuado así, al término de sus treinta años, el libertino, que habrá visto nacer sobre él dos generaciones de esta corrupción, tendrá ya cerca de nueve millones de seres corruptos, sea por él o por los principios que él hubiese dado.<sup>30</sup>

Bajo el ángulo metaficcional, estos ejemplos teorizan los modelos de la narración, ya sea por el encarecimiento, la aceleración y el cúmulo obediente a tantas formas de progresión aritmética y geométrica. Sade ha tenido el recurso a un cuarto procedimiento: en lugar de describir el crescendo, simplemente nombrarlo, en los diálogos en función metanarrativa donde la afirmación debe tener lugar de prueba. Así, Julieta como directora de los placeres, tenida en vilo por las exigencias de San- Fond: “No te ocultaré, me dice Noircueil, que tienes el aire de relajarte después de un cierto tiempo; San- Fond se ha dado cuenta; no había cincuenta platos en la última cena” pero en realidad, uno se encuentra bien lejos de las largas descripciones del *Satiricón* y uno no sabe nunca de los detalles de los cincuenta platos. Asimismo, después de los descubrimientos de Clairwil y Julieta, ésta última declara: “Yo estoy bien lejos hoy de esa pusilanimidad que pensaba perderme hace un tiempo, y tu amigo, estate seguro, no se ruboriza más que de la virtud” Ella ha prodigado declaraciones análogas a Minski y al papa<sup>31</sup>, y confiará más tarde a La Durand, su nueva pasión: “Clairwil no era más que un niño al lado tuyo”. Si un crimen no excede el precedente, debe al menos suscitar el efecto indispensable de acrecentarlo. Uno ve el desarrollo del procedimiento, verdadera caricatura de la progresión del héroe en la novela de formación. Al fin, Julieta es siempre la misma, quizás un

poco endurecida, y esos momentos de diálogo la llevan en una progresión en el mal que no concierne en realidad que a la gradación de las acciones. No solamente este procedimiento confunde deliberadamente las acciones y el “carácter”, pero subraya la contradicción que el texto tiene constantemente entre el juicio de los personajes y aquel del actor, otra discordancia en efecto paródica. Julieta, habiendo incendiado una casa donde ha perecido una familia de ocho hijos, se ve increpada por Clairwil por su pusilanimidad: “¡Eh, bien! ¡Creerán mis amigos, que como he contado esta historia a Clairwil, ella me aseguró que yo no tenía más que hacer el crimen, y que yo me había conducido como una poltrona!”

Incapaz de escribir fuera de la repetición, Sade sin embargo ha buscado, y en *Julieta* más que en *La nueva Justina*, diversificar su narración. Eso que en *Los ciento veinte días* consistía en un sistema concertado y principio general de organización no subsiste en estado puro que en algunos episodios de *Julieta*, y la repetición pasa muchas veces al servicio de la reflexividad y de la aceleración cuantitativa.

## *EL ENCIERRO*

La estructura especular se persigue hasta el fin. A la muerte orgásmica, muerte económica que pone fin a la escena, responde la muerte “real” de la heroína que pone fin a la novela, después de un paroxismo de crimen y goce. Entre medio, uno ha asistido a la desaparición definitiva de muchos de los agentes principales, devenidos víctimas de sus parejas. Estas liquidaciones, jalones intermedios, llevan al relato hacia el fin. La muerte final de Julieta obedece al más clásico de los modelos narrativos, pero sin buscar disimular lo arbitrario. Como aquella de la princesa de Clèves, ella ha tenido lugar después de los acontecimientos reportados y no recibe más explicaciones. Pero aquello que en *La princesa de Clèves* (que Sade conocía) armoniza con el espíritu general del relato como su consecuencia casi ineluctable, si no atendida, opone en *Julieta* una desmentida al cinismo y a la vitalidad de la heroína sadiana que podría producirse también más tarde o más temprano.

La muerte de la condesa encierra el relato sobre sí mismo por la abertura final sobre la escritura, la que lo reenvía al principio de la novela y a la narración oral. La *Historia de Julieta* se cierra sobre este gesto de repetición infinita. Los esquemas del encierro y de la repetición que gobiernan las figuras orgiásticas caracterizan tanto la estructura reflexiva de

Julieta, que desnuda, explota y contradice todo legado de las estrategias novelescas que Sade tenía a su disposición.

### EL LIBRO, EL REFERENTE, EL FANTASMA: SADE Y *DON QUIJOTE*

En este legado colectivo, *Don Quijote* ocupa un lugar a parte, aquél del modelo canónico. Uno sabe, según *Idea sobre las novelas*, hasta qué punto Sade admiraba la obra. A cada desventura, don Quijote cree encontrar una réplica exacta de las novelas de caballería: un albergue es un castillo, una bacía para rasurarse un casco de oro, y así seguidamente. Las historias secundarias retoman las intrigas estereotipadas, y dan vueltas alrededor de la confusión entre lo real y lo imaginario. El conjunto del relato, con sus episodios encajonados, adquiere inevitablemente una dimensión metaficcional. La narración no deja nunca olvidar su estatus libresco. Cervantes ha inscripto la parodia en su texto-reflexividad y heterogeneidad- ajustándola expresamente a la noción de simulacro literario. El efecto de lo heterogéneo nace muchas veces del choque brutal entre el sueño sublime del héroe y la “realidad viscosa”. Se pensaría acerca del himno que don Quijote entona en honor de su propia mano



como si fuera un siervo del albergue, tendiéndole en la oscuridad: “Tome, siervo del albergue, tome esta mano (...) No se la doy para que la bese, sino para que mire la contextura de sus nervios, el entrelazado de los músculos, el largo y el espesor de las venas, de donde usted juzgará cómo será la fuerza del brazo al que pertenece una mano tal”<sup>32</sup>, pasaje que parece hacer eco a aquel donde Noircueil celebra su propio “miembro” en beneficio de Julieta. La mano sublime se encuentra prontamente sujeta por el sirviente al vano de una puerta y don Quijote suspendido en el aire durante más de dos horas. Julieta, por el contrario, halaga el culto fálico de Noircueil.

Existen numerosos puntos comunes entre la estructura de conjunto de *Don Quijote* y aquella de la *Historia de Julieta*- el viaje en ruta, el lugar de ocultamiento sirviendo de pretexto a las escenas más inverosímiles, pero Cervantes religa hábilmente los hilos de la historia principal a las historias secundarias, procedimiento al que Sade ha tenido recursos de manera más grosera en el episodio Borchamps. Todos los juegos de espejo de *Julieta* se encuentran ya explotados en Cervantes con fines igualmente paródicos, a veces con una sutileza de la que Sade no parece preocuparse. En la primera parte de *Don Quijote*, la historia del *Curioso imprudente* y leído en voz alta en un cuaderno manuscrito- momento de reflexividad que introduce la escritura. Se interrumpe la

lectura en el medio de una historia de adulterio, sobre una secuencia que relata una herida falsa, un combate simulado y el anuncio de un duelo, el cual no tendrá lugar. Este motivo de falso semblante se persigue inmediatamente en la historia principal, con el combate carnavalesco contra los pillos que, en su sueño, don Quijote toma como gigantes a ser abatidos. Ciertos pasajes hacen alternar la acción y el discurso (diálogos largos de don Quijote y de Sancho), modelo de narratividad heterogénea que Sade sistematiza en la alternancia orgía- disertación. La escena de la comida en la mesa de la anfitriona, donde don Quijote diserta sobre los méritos respectivos del sabio y del guerrero mientras que los otros comen, constituye un jalón hacia la disertación sadiana.

Otro dispositivo paródico común a los dos autores ataca lo arbitrario de la lógica narrativa. El episodio de la “locura” de don Quijote suprime deliberadamente las motivaciones y subraya la psicología rudimentaria de las novelas de caballería. En un primer tiempo, don Quijote decide volverse loco, como Roland, pero sin razón “Que un caballero errante se vuelva loco cuando hay motivos, no hay ahí ni voluntad ni gracia...” Imita entonces, o mejor, para borrar el límite infranqueable de lo ficitivo a lo real, él ejecuta todos los gestos de la locura furiosa y da golpes sustanciales. En un segundo tiempo, retorna su punto de vista e imita la locura melancólica de Amadis de Gaula, estado que esta vez motiva

su propio alejamiento de Dulcinea. Esta doble estrategia interesa a Sade porque desplaza el embargo de lo real y reenvía a dos formas de causalidad.

Ciertamente, Sade ha podido encontrar las mismas estructuras narrativas en cientos de otras novelas, pero no una reflexión tan aguda como en Cervantes, y es en esta dirección que se analizará más adelante sus afinidades más profundas. En el relato de Brochamps, historia principal en la historia, la desenvoltura del comentario nos advierte del juego paródico donde Borchamps aparece como una figura del escritor. Amo absoluto de la narración, da a sus auditores las prescripciones (¿de lectura?) que denuncian el mecanismo del relato-primacía de las funciones y de las acciones de los personajes, más allá de sus calificaciones. Se debe dejar claro, declara en un anuncio narrativo, que Clotilde, cómplice del asesinato de todos sus prójimos, sea frágil y virtuosa para llevar a cabo su rol de objeto erótico, calificaciones que se establecen por simple decreto de Borchamps narrador:

Clotilde no debe entonces perder nada, ante los ojos de aquellos a quienes hablo de ella, del carácter primitivo de su candor, del pudor y de la amenidad que le doy en esta historia. Aún el remordimiento, aunque yo pueda decirlo, no la abandonará jamás (...) Pero lo diré de una vez para siempre, no la vean más que arrepentida, tanto tiempo como la serie de hechos me obligue a hablarles.

Este metalenguaje, agresivo en relación al de *Don Quijote*, acerca más el texto de Sade a la parodia.

En cuanto a la estructura de base de la orgía- la relación programa- escena- ofrece un cierto parentesco con aquella de *Don Quijote*. En los dos casos, las acciones de los personajes deben prescribir un discurso previo. Es por la boca de su héroe que Cervantes introduce la cuestión del modelo libresco que lanza el gran debate de la novela sobre la representación: "...Cuando un pintor quiere devenir célebre en su arte, ensaya imitar los originales de las mejores pinturas que él conoce; y la misma regla debe correr para todos los trabajos..." El punto crítico de este discurso es el deslizamiento por el cual Don Quijote pone sobre el mismo plan de imitación del cuadro por cuadro (digamos entonces también de libro por libro) como más abajo, y la puesta en acto del modelo artístico por la imitación en lo real de un héroe de novela. Este entrecruzamiento de las demarcaciones entre lo real y su representación no tiene nada de inocente. Disimula y designa a la vez el estatus libresco de aquél que habla:

Es todavía lo que debe hacer y lo que hace aquel que quiere ganar una reputación de prudencia y paciencia; imita a Ulises, en la persona y los trabajos de los cuales Homero nos ha trazado un retrato vivo del hombre prudente y constante (...) De la misma manera, Amadis fue el norte, la estrella y el sol de los caballeros vigilantes y enamorados, y es a él que debemos imitar (...) El caballero errante que lo imite mejor será el que esté más cerca de alcanzar la perfección de la caballería.

A diferencia de aquel de *Don Quijote*, el escenario de la escena sadiana está presente desde el inicio en el interior del libro, y la escena podrá a su turno servir de inspiración erótica al lector, pero Cervantes lo ha hecho mejor. Entre la primera y segunda parte de *Don Quijote*, opera una parte de su libro en lo real, para reintroducirlo al comienzo de la segunda parte, donde él hará suplantarse a Amadis de Gaula en tanto modelo a imitar por su héroe.<sup>33</sup> De ésta puesta en abismo de la relación real- ficción por medio de dos modelos libresco los dos igualmente ficticios para el lector, las últimas páginas de *Julieta* no ofrecen más que una réplica lejana.

Finalmente, se encuentra en Cervantes el ejemplo de una palabra que, realizándose por la voluntad pura y simple del héroe, constituye, como en Sade, una actualización del deseo. El plato del barbero que don Quijote descifra como la armadura o el casco de oro de Mambrin, ilustra ese poder de la palabra. Cuando su propietario, un barbero, reaparece y proclama la identidad del plato, don Quijote se apiada de ese error de interpretación y, jugando, los otros personajes hacen coro. El efecto se redobla tan pronto a propósito de un basto de burro pretendida silla de montar de caballo: “Que sea un basto o una silla de montar, dice el cura, es don Quijote quien debe decidirlo...” Sólo por virtud de la nominación, el objeto es lo que uno quiere que sea y, al igual que Cervantes ha introducido la mediación externa del libro entre el deseo de su

héroe y su puesta en cato en las aventuras pseudo-caballerescas, así ha introducido Sade el discurso programático de la orgía entre el fantasma y su ejecución en la escena.<sup>34</sup> Los dos asimilan la cuestión del límite entre el deseo y su realización con aquella del simulacro de la representación novelesca. Es cierto que la actitud del escritor sadiano en vistas al deseo es más ambigua. Mueve su propio fantasma, a los que sus personajes no creen más que a él, mientras que la voz narrativa de *Don Quijote*, todo entero del lado del saber, subraya la ilusión y la condena. (Ciertas interacciones entre los discursos respectivos de don Quijote y sus personajes pueden atenuar este punto de vista declarado, sobre todo en la segunda parte). Para desarrollar la ilusión, las dos obras se apoyan en la repetición. Lo que suma el modelo orgiástico al modelo caballeresco, es precisamente su cualidad erótica. Ésta inscribe el orden del deseo que está al origen de la escritura. Y problematiza de otra manera la relación real- ficción, ya que la escritura pornográfica incita al lector a actuar en el orden de lo real, es decir a imitar, como don Quijote, un modelo libresco- ¿pero qué lector querría a su turno imitar a don Quijote? Dicho esto, en los dos casos, se trata de salidas fantasmáticas y en parte imposibles.

Y, sin embargo, Barthes no se cansa de formular la hipótesis, si no de un pasaje al acto de Sade en relación a sus propios escritos, al menos de un paralelismo, guardando todas

las proporciones, entre su vida y su obra.<sup>35</sup> Una hipótesis así es inherente no solamente al género pornográfico, sino a la relación programa-escena y a la introducción del modelo libresco en lo “real” de la ficción.

He aquí quien pone el acento de la relación de la referencia a lo real, y que no es indiferente a introducir a partir de una alusión a Barthes, ya que es a su autoridad que se envía las más de las veces para negar a la escena sadiana todo valor de representación, o al menos para minimizar esta última hasta el extremo, y esto a favor del lenguaje.<sup>36</sup> Para Phd. Roger, Sade “hace mal sólo al lenguaje”, y “el efecto Sade está quizás todo ahí: en la primera línea, el escándalo sea del referente- monstruosidad, crueldad, sentimientos más allá de la naturaleza; después uno percibe que la verdadera víctima es la lengua”<sup>37</sup>. Ciertamente, el lenguaje estructura nuestro universo simbólico, pero desestabilizar el lenguaje (o, más precisamente en Sade, la historia y el discurso), es desestabilizar el universo. Uno tiene muchas veces la impresión de una especie de cesura de parte de la crítica; así, M. Hénaff encuentra que “no se nos dice ni sobre las caras descompuestas, ni sobre los temblores, ni la sangre que se expande de las víctimas...” Muchos pasajes de *Historia de Julieta* contradicen esta aseveración. Reconoce, sin embargo, todo persiguiendo su denegación: “Si la sangre escrita no corre, corre menos todavía de no ser escrita”, lo que es

acordar un cierto dato referencial a la descripción de los suplicios, adoptando implícitamente el punto de vista limitado de los actores para afirmar “la exclusión simbólica del horror” en Sade.<sup>38</sup>

Aún cuando una gran parte de la escena orgiástica es irrealizable, poner entre paréntesis su relación con lo real es una manera de neutralizarla. En efecto, la posición de Barthes es más sutil que la de sus émulos. Es aún contradictoria. Así, cuando él escribe que “las imposibilidades del referente devienen en posibilidades del discurso, son desplazadas las obligaciones (...) Es a nivel del sentido, no del referente, que debemos leerlo” uno podría objetarle que el sentido depende del universo novelesco, es decir del mundo de referencia creado por Sade, y de las imágenes mentales que él suscita. Uno no puede tomar a la letra la manera, a medias lúdica es cierto, por la cual Barthes se divierte a reducir los lugares del cuerpo erótico a una frase de gramática, la mezcla orgiástica a figuras retóricas o a una “pornogramática” con sus “erotemas” y sus reglas combinatorias, y sus representaciones a un metalenguaje, “del lenguaje sobre el lenguaje”<sup>39</sup>. Su calmada toma de partido parece más seria, y más discutible, cuando escribe que la lista de los suplicios, monótona, es “más terrorífica, en tanto revela la mayoría de las veces una carnicería, es decir la abstracción”, ya que lo que representa el



término abstracto de la carnicería, o su referente, no tiene nada de abstracto.

Además, Barthes sale del cuadro semántico que ha trazado cuando dice: “Un sólo (suplicio) es perturbador: aquel que consiste en coser la vagina al ano”. Aún si él recupera enseguida este suplicio por el sentido<sup>40</sup>, lo encuentra primeramente “perturbador”, o encuentra un *sentido* “perturbador”. Y continuando en seguir un punto de vista retórico (“la vía segura del horror, es la metonimia”), abandona del todo este semblante de desconexión intelectual cuando él escribe en la página siguiente: “Para coser a la víctima, se usará una gran “aguja donde pasa un grueso hilo rojo encerado”. Cuanto más se extiende la sinécdocta, más se detalla el instrumento en sus elementos (el color, la cera), más el horror crece y se imprime” sin decir que este hilo rojo, en tanto efecto de lo real, da una referencia al suplicio. “El sadismo, concluye, no será que el *contenido* grosero (vulgar) del texto sadiano” Se debe leer “*según un principio de delicadeza*” (expresión que Sade emplea en una carta a su mujer para designar las fantasías perversas). En efecto, el horror metonímico del hilo rojo desbarata la oposición entre “contenido grosero” y “principio de delicadeza”, y la acuidad de esta lectura no excluye ni las contradicciones teóricas, ni una cierta especiosidad. La reducción lingüística y la abstracción semántica no dan cuenta de todos los efectos de

los que habla Barthes, ni de los múltiples registros de lo heterogéneo sadiano.

Todos nosotros queremos leer a Sade a nivel del sentido, y además que nos llegue al nivel de la pulsión. De la excitación a la náusea, el choque pulsional puede variar, pero no hay lugar para acallar la primacía o de excluirla de una lectura semántica. Uno puede ver una forma de autocensura o de defensa en ese celo en desactivar el texto de Sade y en evacuar el dato referencial- el rechazo o el miedo de una identificación demasiado lineal a eso que Barthes llama su “contenido grosero (vulgar)”, dicho de otro modo a sus fantasmas de violencia- sobre todo en lo que se refiere al cuerpo materno. En el límite, Barthes nos reenvía a un Sade limpio y aséptico, y la novela no tiene nada que ganar.<sup>41</sup>

Si uno quiere renunciar a atribuir el mismo valor semántico a la representación del despedazamiento del cuerpo de la madre que al despedazamiento de la lengua materna (siendo esta última inexistente en Sade, que subvierte mucho menos la lengua que el discurso), se admitirá que este universo ilustra bien ciertas marcas de *Idea sobre las novelas*. Sade aconseja por un lado no “alejarse de la verosimilitud”, de la cual él se hace una idea bien personal<sup>42</sup>, pero del otro “ceder a su imaginación” y “embellecer”, “no encerrarse- estos son impulsos que queremos de vos, y no reglas”. “El estudio profundo del corazón del hombre, verdadero dédalo

de la naturaleza, también escribe, puede inspirar sólo al novelista, cuya obra debe hacernos ver al hombre, no solamente lo que es, o como él se muestra, es el deber del historiador, pero *como puede ser, como deben convertirlo las modificaciones del vicio, y todas las sacudidas de las pasiones*<sup>43</sup> (soy yo la que subraya).

Sade ha regresado en *Julieta* sobre el lazo entre imitación e imaginación y sobre el itinerario de la creación artística: real- imitación artística- mirada del receptor (espectador o lector)- imaginación- recuerdo de acontecimientos reales o proyección de un fantasma al futuro. Sin proponer las distinciones muy finas entre mimesis y verosimilitud, estas remarcas asocian la imitación al trabajo de lo imaginario, y la escritura del fantasma a la exploración de las posibilidades humanas de torpeza, lo que corresponde a la práctica de Sade. El itinerario propuesto se amalgama como no pertinente la distinción entre la imitación- nosotros diremos la representación- de lo real y aquella de un recuerdo (o de un modelo) lo que acerca a Sade a la modernidad. Y su escritura cuenta con el fantasma en tanto objeto representado, sobre el mismo plan que el modelo libresco. Todas estas estrategias de reflexividad paródica llaman la atención sobre el estatus ficticio de la representación, pero ésta queda inseparable de la función de experimentación atribuida al texto.

## SIMULACRO, COMPUSIÓN A LA REPETICIÓN Y PULSIÓN DE MUERTE

La inadecuación entre el hacer y el decir, y esta exigencia contradictoria- representar lo irrepresentable- constriñe al libertino, y al novelista, a repetir (se). Ciertas especulaciones de la *Historia de Julieta* esbozan una teorización del lazo entre *repetición*, *simulacro* y *pulsión de muerte*. Sade describe el ciclo de la vida y de la muerte en los términos a los que Freud permanecerá sorprendentemente próximo dando a sus puntos de vista un armazón de apariencia científico en relación con los progresos de la genética. Según la hipótesis de *Más allá del principio del placer*, la tendencia individual a la repetición se inserta en un movimiento mucho más vasto que lo hará una de las manifestaciones de la pulsión de muerte.<sup>44</sup> “Todo ser viviente muere, retorna a lo inorgánico, por razones *internas*, (...) *el fin de toda vida es la muerte* y, remontándose hacia atrás, *el no- viviente estaba allí antes que el viviente*.”<sup>45</sup> El ejemplo del *fort- da* transpone al plan de la psique la tenencia pulsional que, en la definición de más arriba, Freud atribuye a una tendencia de la vida orgánica<sup>46</sup>: anticipar el acontecimiento penoso y peligroso

para controlarlo, repetirlo simbólicamente para vengarse de aquel que lo ha causado. La recurrencia en Sade de fantasmas de destrucción ilustra antes de la letra este análisis del *fort-da*.

Según Sade, que *reproduce a su manera selectiva* las teorías materialistas de su siglo, el retorno a la materia inorgánica forma parte de un ciclo inmenso repetitivo, el cual asocia un punto de vista “*de mutación*” con la idea de que en el origen de la vida se encontraba el fluido eléctrico, que explica “el alma”, y un equilibrio de elementos<sup>47</sup>:

El principio de vida, en todos los seres, no es más que aquel de la *muerte*: los recibimos y los nutrimos en nosotros, los dos a la vez. A esta instancia que llamamos muerte, todo parece disolverse (...) La materia, privada de esta otra porción sutil de materia que le comunicaba el movimiento, no se destruye por ella; no hace más que cambiar de forma; (...) es un movimiento perpetuo que ha sido, y que será por siempre.<sup>48</sup>

J. Deprun subraya la distinción entre esta noción de mutación y un punto de vista verdaderamente transformista que queda extraño a Sade. La naturaleza bien puede “cambiar de forma” y crear las formas nuevas, este “movimiento perpetuo” no transforma el elemento material por sí mismo. No es sorprendente que la noción de entropía no aparezca en Sade, cuyo sistema no contradiría la fórmula: nada se pierde, nada se crea.<sup>49</sup> Detalle de un interés documentario: Freud se encuentra unido a esta corriente del pensamiento materialista

ateo del ciclo de la materia, que se remonta al siglo XVIII y opone la propagación- el Eros freudiano o la pulsión de vida- al retorno a lo inorgánico, o pulsión de muerte.<sup>50</sup> Esta doble tendencia explica, según Freud, los trayectos que desarrolla la vida individual antes de retronar a la materia inorgánica. Y, según Sade, “el principio de vida en todos los seres no es más que aquel de la muerte; los recibimos y los nutrimos, en nosotros, los dos a la vez.”

Esta profesión de fe materialista toma tanto más relieve que Sade, en un gesto de inversión paródica, ha cuidado de ponerla en la boca del papa. Su momento más significativo es aquel que introduce un lazo de más entre repetición y simulacro. El hombre es descrito como un simple “vapor resultante”, una criatura independiente de las leyes de la naturaleza después de la aparición inicial de la especie, y obediente a sus propias leyes:

Ella no ha creado, este vapor, es lo que resulta, es heterogénea, saca su existencia de un elemento extraño, y no tiene por ella misma ningún precio; puede ser o no ser, sin que el elemento del cual emana sufra; no debe nada a este elemento, y este elemento no le debe nada (...) Las relaciones del hombre con la naturaleza, o de la naturaleza con el hombre, son pues nulas (...) Una vez lanzado, el hombre no se sostiene más de la naturaleza...

Este pasaje formula uno de los aspectos del “solipsismo” de Sade- independencia del hombre, aquí en relación a la naturaleza después de la creación de la especie, más allá de la

relación con el otro, y negación de todo principio de comunicación y de toda interioridad.

Lo que sigue asocia la idea de movimiento perpetuo a aquel de retorno a la materia inorgánica:

Por el primer lazo, el hombre recibe las leyes directas de las que no puede alejarse más; estas leyes son aquellas de su conservación personal (...), de su multiplicación, leyes que cuentan con él (...) Si él se destruye, yerra, siempre por su culpa. Pero a los ojos de la naturaleza, todo esto cambia. Si él se multiplica, yerra, porque saca de la naturaleza el honor de un fenómeno nuevo (...) Si (las criaturas) que son lanzadas no se propagan, lanzará nuevos seres, y gozará de una facultad que no tiene.

El crimen, acelerando el ritmo del retorno al estado inorgánico, favorece los puntos de vista de la naturaleza, porque puede retomar la iniciativa de un gesto creador.<sup>51</sup>

Se debe tener en cuenta el conocimiento profundo que tenía Sade de la parte perversa de su personalidad con la manera en que él reúne así tres ideas muy expandidas, pero no inseparables: ciclo de la materia (compulsión a la repetición), identidad de los principios de la vida y de la muerte (pulsión de muerte), independencia de la especie humana una vez creada. Condenado a repetir su escenario para dominar su angustia y encontrar la satisfacción, el perverso prueba la cualidad mortífera de su repetición- “movimiento perpetuo, que ha sido, y que será siempre”. La insistencia de Sade sobre la repetición y sobre la muerte no es menos remarcable que su

declaración de independencia a la luz de la naturaleza, declaración que asocia el *hybris* del perverso y el relativismo del filósofo. Esta tesis, que seduce tanto a Julieta, no se encuentra en ningún otro lado desarrollado antes que en Sade, y no llega más que en la segunda mitad de su novela. Exponiéndola, da una justificación intelectual a las invenciones “anti- naturales”, y una expresión filosófica al deseo de dominar subyacente en la compulsión de repetición. Éste gobierna el retorno incesante de la orgía, la estructura repetitiva de la novela y su composición cíclica. Finalmente, haciendo de la criatura humana un “vapor resultante”, una “espuma”, términos que la privan de casi toda sustancia, Sade la acerca a la especie ficticia donde se lleva a cabo la orgía. Este aspecto de su teoría materialista, tan personal, es también aquella donde el fantasma se anuda más directamente con la especulación metafísica, que él inserta en el universo del simulacro y de la repetición.



## CAPÍTULO V

### TEMAS Y MOTIVOS: INVERSIÓN Y DESVÍO DE LOS MODELOS

Sade se repite incansablemente, imita de cerca sus modelos, copia sin decirlo páginas enteras de otros autores. No solamente él, ya que la noción de propiedad literaria era mucho más vaga que en nuestros días, pero ahí como en otro sitio él lleva al extremo una práctica expandida.<sup>1</sup> La compulsión a la repetición está todavía en obra en ese gesto de apropiación. Ciertamente, la intertextualidad en él no se reduce ni a la reminiscencia, ni al collage, ni a la imitación. El Sade novelista adopta la misma posición distanciada que el Cervantes autor de *Don Quijote*. La más de las veces, mezcla con la repetición la inversión transgresora de los significantes. Este contraste entre las formas convencionales y los contenidos subversivos es uno de los efectos más constantes de su texto. Por otro lado, su uso del pastiche es de esencia paródica, señalándose casi siempre al nivel de los significantes por un leve torcimiento, una exageración, una disonancia, otro efecto de lo heterogéneo que distingue el texto de sus modelos sin cesar de designarlos con ostentación.

¿Estamos entonces en vías de proceder a una *lectura* paródica, o la parodia corresponde al proyecto Sade? En

efecto, punto de parodia sin su desciframiento, y en ese sentido, la alternativa es falsa. Es cierto que los numerosos procedimientos metanarrativos con valor reflexivo que hemos encontrado inscriben expresamente la parodia en el texto. Pero lo que nos interesa, es que el efecto paródico señala un desafío más vasto, que se debe unir al proyecto subversivo de Sade, en la estela de la liquidación operada por *Los ciento veinte días*.

Nos apoyaremos en ocasiones sobre las distinciones terminológicas propuestas por Gérard Genette en *Palimpsestos*. Aún si se debe forzar a veces un poco para dar cuenta de toda la práctica de Sade, permite afinar el análisis. Genette distingue entre *relación estructural*, sea de transformación del texto, sea de imitación de estilo (pero es claro que la transformación del texto puede comportar la imitación de un estilo, como en la parodia heroico- cómica), y *régimen* (o *función*) lúdica, satírica o seria.<sup>2</sup> Una primera constatación se impone: el texto de Sade presenta una amalgama de todos estos procedimientos, lo que podría servir de contrapeso a esta remarca de Genette: “La palabra *parodia* es corrientemente el lugar de una confusión bien onerosa, porque se le hace designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, como la imitación satírica de un estilo”<sup>3</sup>. Creemos que sería más oneroso, en el caso de Sade, de disociar sistemáticamente estos diversos

procedimientos, en la medida que sus marañas constituye su modo de escritura, al que se suma todavía el collage-imitación de grado cero pudiendo señalar las tres categorías funcionales- y la parodia genérica- imitación de estilo, sea pastiche, sea carga-, dos formas que es bien difícil de distinguir una de la otra, remarca Genette. En la perspectiva más semántica que formalista que nosotros adoptamos, no hay interés de separar esta maraña de elementos discretos. Sin renunciar siempre al sentido lato de la palabra parodia, nos guiaremos sobre el punto de referencia de los diferentes discursos “parodiados” o, más precisamente, de los diferentes *hipotextos* de Sade (siendo el *hipertexto* el texto final, o parodiador).

Los múltiples hipotextos han sido remarcablemente analizados en diversos terrenos- en particular filosófico y político. ¿Merecen un estudio aunque, de todas formas, no pueda ser exhaustivo? Sucede que se los ignora, para ver en la modernidad de Sade una ruptura radical con el pasado, o al contrario, se los interpreta como el signo de su conformismo literario y de su debilidad de invención. Sin buscar reclasificar a todos, y sin entrar en el detalle del funcionamiento paródico, queremos dar una idea concreta de la forma de estos préstamos, de sus amplitudes y de su significación para la puesta en causa a la cual se libra Sade de toda tradición social, política o cultural. La *Historia de*

*Julieta* reproduce y rehace las estructuras novelescas convencionales. Vamos ahora a concentrarnos en los discursos y los temas paródicos, genéricos como individuales.

## LOS MODELOS NOVELESCOS

Al juego infinito de las reminiscencias, se puede encontrar una pluralidad de filiaciones en cada motivo o situación de la novela sadiana. Se debe en primer lugar presentar los principales géneros o sub- géneros que señala más directamente la *Historia de Julieta*, antes de dar una percepción de los modelos individuales a los cuales reenvía o puede reenviar ciertos motivos, situaciones o procedimientos. Las lecturas de Sade son vastas, y uno tiene ahora un libro que las agrupa de la manera más completa hasta nuestros días.<sup>4</sup> Los juicios literarios contenidos en *Julieta* tanto como en *Idea sobre las novelas* constituyen las señales intertextuales que aclaran la práctica de Sade. En estas remarcas teóricas, no se separa nunca la novela de su cuadro socio- histórico. *Idea sobre las novelas* atribuye el desarrollo de la novela libertina a la atmósfera de la Regencia, y la aparición de la novela negra o gótica inglesa a las “sacudidas revolucionarias que se resentía en la entera Europa” y con las cuales la ficción no podía rivalizar más que llamando “el

infierno a sus seguros”<sup>5</sup>. Sade busca indirectamente situar sus propias novelas, y quizás a justificarlas, en relación a la Revolución, pero sería ingenuo establecer por ello un correlato tan directo entre la novela gótica inglesa y “las sacudidas revolucionarias”, filiación que explicaría todavía menos su propia deuda hacia la tradición francesa de la novela negra, la cual ha sido subrayada su importancia por Jean Fabre.<sup>6</sup> De todos modos, las agitaciones sociales de la que Sade ha sido una víctima de elección no pudieron más que insuflarle una sobrecarga de energía para explotar el género negro a su manera: toda nuestra primera parte aporta una demostración sobre el tema.

### *MODELOS GENÉRICOS*

Novela pornográfica, novela negra y novela rosa son los tres sub- géneros más cercanos de la *Historia de Julieta* por la cronología, los temas y el estilo.<sup>7</sup> Y tienen entre ellos relaciones de inversión que, inscribiéndose en el texto de *Julieta*, doblan los procedimientos de inversión de la parodia sadiana.

Las referencias explícitas de Sade a la novela erótica y pornográfica<sup>8</sup> dan una idea de lo que constituye a sus ojos su

propia superioridad en el género que él mismo llama: “obsceno”. Se sostiene sobre la energía: “La lujuria, hija de la opulencia y de la superioridad, no puede ser tratada que por los géneros de una cierta paliza”, le hace decir a Julieta. Cita cuatro obras en ese mismo pasaje- el *Portero de los castillos*, la *Academia de las damas*, *La educación de Laura* y *Teresa filósofa*- esta última quizás la más conocida<sup>9</sup>, y la única de las cuatro a las que Julieta acuerda un mérito real: “obra seductora del marqués de Argens, el único que ha mostrado la meta, sin alcanzarla totalmente, sin embargo; el único que ha ligado agradablemente la lujuria a la impiedad...” *Teresa filósofa* apoya en efecto su elogio del libertinaje sobre el mismo naturalismo materialista que Sade, pero condena toda conducta antisocial y limita el uso de la violencia a algunas escenas de flagelación. En cuanto a las otras obras citadas, ellas pecan según Sade de falta de libertinaje, en el sentido erótico- filosófico del término, como el *Portero de los castillos*, o por ineptitud en la ejecución como la *Academia de las damas*, o por timidez, como *La cortina levantada o la educación de Laura*, de Mirabeau<sup>10</sup>, a propósito del cual Julieta declara:

Si el autor hubo pronunciado el uxoricidio, que deja suponer, y el incesto, alrededor del cual él vuelve sin cesar sin confiarlo nunca, si hubo multiplicado las escenas lujuriosas (...), puesto en acción los gustos crueles de los que no hace más que dar la idea en su prefacio, la obra, llena de imaginación, devenía deliciosa:

pero los temblores me desesperaban y yo preferiría cien veces más que no hubiera escrito nada, que de habernos dado sólo mitades de ideas.<sup>11</sup>

Una manera de justificar la estética cuantitativa, el encarecimiento paródico y el proyecto moral libertino de *Julieta*. Sade no deja de lado ninguna característica de la pornografía, sumando sin sutileza la sucesión de las escenas orgiásticas. Practica las situaciones, la inconsistencia psicológica y los clichés lenguaraces del género-voluptuosidad siempre prodigiosa y casi ininterrumpida, “bacantes” y “mesalinas”, “altares” o “templos de amor” adosados a la obscenidad. No tiene la exclusividad de las máquinas eróticas, que abundan en Nerciat y no faltan modelos reales.<sup>12</sup> En otros, antes que él, uno encuentra mujeres que soportan sin murmurar y aún con placer la violencia masculina, así como un número estadísticamente elevado de hermafroditas y de vaginas “cortadas”, etc. Mientras que en Sade se distingue mejores ilustradores del género en lo que él pone en evidencia mejor que ningún otro, por el agrandamiento, el lazo muchas veces inconfesado que une en el siglo XVIII erotismo y filosofía. “Las connotaciones históricas rechazadas de la palabra (libertino), escribe Jean Pierre Seguin, dejan percibir todavía en los diccionarios de los años 1680 a 1750 tres niveles de sentido: es libertino lo que se aleja de la norma moral, especialmente en el orden sexual; es libertino lo que manifiesta un rechazo de las reglas

de pensamiento y de creencia que son del orden religioso; es libertino en fin lo que marca una independencia política, social, conductual; algo así como una actitud liberal.<sup>13</sup>. “Cierto, entre las novelas recomendadas para su lectura por Sade, *Teresa filósofa* y *La educación de Laura* ilustran y reúnen esos tres niveles de sentido y hacen alternar la escena y la disertación.<sup>14</sup> Al menos, la sátira del clérigo se reencuentra en el *Portero de los castillos*. Mientras, el número, el largo y los temas de las disertaciones sadianas, suspendiendo en un todo el efecto pornográfico, tienen sin dudas asegurado de por sí la preponderancia de un modelo que sobrevive quizás hasta nuestros días en la pornografía más vulgar.<sup>15</sup>

La huella de la novela negra en Sade es inseparable de aquella de la novela rosa, una siendo el anverso de la otra. Asimismo, la novela pornográfica no toma todo su sentido más que en relación a la novela rosa: Nancy Huston ha analizado muy bien este fenómeno y los motivos comunes a los dos sub- géneros<sup>16</sup>. Construyendo sus intrigas a contra marcha de la novela moral, Sade toma prestado el recorrido de la novela de terror o pornográfica y se libra a una imitación doble, sea invertida, sea directa, y siempre exagerada, de los tres sub- géneros de los que se inspira. La novela negra ocupa una posición central en esta triple ascendencia, del hecho que él tiende a absorber los rasgos característicos de las otras dos-



terror, violencia y peligros asociados al erotismo, huérfanos inocentes y perseguidos, lugares ocultos, conventos, monasterios y lugares subterráneos, psicología rudimentaria o inexistente, intrigas bien tapadas, situaciones estereotipadas, acontecimientos extraordinarios. Simplemente, en la novela negra el erotismo se vela, lo macabro se precisa y lo inverosímil se apoya en lo sobrenatural. La vena francesa ubicaba ya en el primer plan el asesinato familiar, el incesto y la necrofilia.<sup>17</sup> En esta línea, la *Idea sobre las novelas* no cita más que a Baculard d'Arnaud y Prévost para el siglo XVIII- “Los dos temperan sus descripciones en la Estigia”, escribe Sade- pero había leído ciertamente a muchos otros.

La principal innovación estructural de Sade en relación al modelo de la novela negra prefigura el punto de vista de las películas de terror actuales. Sade da vueltas la focalización tradicional del relato y la ubica ya no sobre la víctima, sino sobre el verdugo, con ayuda de llamadas directas al lector- cuestiones retóricas y otros procedimientos. Se lee desde el punto de vista de Julieta y de sus comparsas, pero la atrocidad de sus explotaciones frena el movimiento de identificación que debe suscitar esta focalización. Este fenómeno lleva una forma particularmente “perversa” de lectura fetichista, clivada, a la que alude Barthes (“Sé bien que no son más que palabras, pero de todas formas...”) <sup>18</sup> Se combina con todos los grados de la imitación paródica y del pastiche, este último

siempre breve y con rupturas de tono que lo hacen virar hacia la parodia.<sup>19</sup> Los procedimientos de encarnizamiento son en general pocos discretos y la carga todavía más segura. Citemos el banquete orgiástico de Minski, donde las dos mujeres sirven la mesa y sus vaginas de candelabro, o la cena macabra organizada por Julieta, cuyo decorado yuxtapone los instrumentos de suplicio tanto nobles como vulgares, tales como puñales y martinetas, y donde la exacerbación del cuerpo mutilado sirve de soporte al humor negro:

La sala entera estaba teñida de negro; osamentas, calaveras, lágrimas de plata, manojos de vergas, puños y martinetas ornamentaban esta tapicería lúgubre; en cada nicho había una virgen cogida por un trío, los dos desnudos, apoyados sobre almohadones negros, teniendo sus atributos de la muerte perpendiculares a sus frentes. En el fondo de cada nicho, se veía una de las cabezas que venían de ser cortadas, y cerca de los nichos, a la derecha, había un círculo abierto, a la izquierda una mesa redonda sobre la cual reposaba una pistola, una copa de veneno y un puñal. Por un refinamiento de increíble barbarie (...), había hecho cortar los tres troncos de las víctimas que venían de ser sacrificadas; no se conservaba que la parte de sus muslos tomadas después de la caída del riñón hasta debajo de sus culos, y pedazos de carne suspendidos por cordones negros a la altura de la boca, entre cada columna de los nichos: estos fueron los primeros objetos que golpearon a San- Fond- Ah, dice, al venir a besarlos, estoy bien contento de encontrar culos que me den tanto placer.

Sin cesar, la unidad semántica y estilística se rompe sobre el flujo de las referencias disparatadas. Así los elementos sobrenaturales alimentan la retórica del exceso reenviando al intertexto de la novela negra: predicciones de la Durand (que

se realizan) formuladas a lo largo de una puesta en escena mágico- lúbrica bien poco terrorífica, con las apariciones y las desapariciones de un “silfo” sodomita<sup>20</sup>; proporciones monstruosas del gigante Minski, que permite al relato sobrepasarse en crímenes y en orgías.<sup>21</sup> La referencia pornográfica en sí lleva una cierta renovación del modelo negro\_ se podría ilustrar comparando en detalle los ejemplos de sacrilegio en Sade y en *El monje* de Lewis. En cuanto a los “inconvenientes” del “género” gótico evocados en *Idea sobre las novelas*, Sade no los ve más que en el retorno a la fuerza de lo sobrenatural en la novela negra inglesa. No los ha evitado en *Julieta*: “... O se debe desarrollar el sortilegio, escribió en *Idea sobre las novelas*, y desde entonces no le interesará más, o no se debe levantar la cortina nunca, y he aquí la más temida inverosimilitud” Es evidente que en *Julieta* él había optado por la segunda solución, con un descuido que devino uno de los ingredientes del efecto paródico.

La inversión de los temas y de los motivos a los cuales se libra Sade es lo que golpea antes que nada al lector. Juega un rol central en la organización paródica. No se le escapa ningún estereotipo, ni ninguna de las creencias que estructuran normalmente el universo novelesco.<sup>22</sup> Sade desliza múltiples disonancias en el interior de situaciones estereotipadas. Sea la escena donde Julieta la huérfana

reencuentra a su padre: punto novelesco de la novela rosa en particular, pero ese padre es adúltero, es reducido a la miseria y Julieta no tiene ganas de socorrerlo. *La novela de una huérfana*: ese podría haber sido el subtítulo irónico de la *Historia de Julieta*. El personaje de Julieta denuncia el estereotipo de la huérfana pobre, virtuosa y sin defensas. Tramando su casamiento con un gentil rico y devoto, Julieta se atribuye los escrúpulos que le son totalmente extraños, invocando su debilidad de huérfana para justificar la meta interesada que ella persigue<sup>23</sup>. Es develar la realidad social detrás de los matrimonios “providenciales” y las homilías bien- pensantes de la novela rosa, y los cálculos hipócritas detrás de la reserva y de la modestia de la heroína convencional. Este enrevesamiento no se limita al “carácter”, afecta las acciones. Julieta no es una víctima que actúa, sino una heroína activa. Como lo remarca Nancy Millar, ella se ofrece a sí misma “viuda y huérfana”, ejecutando a su padre natural y a su esposo aritócrata.<sup>24</sup>

Todo el episodio consagrado a la seducción del padre reencontrado y a su asesinato es tratado sobre el modelo de la inversión paródica. Él satiriza la oposición roussoniana entre ciudad y campo, corrupción y pureza, de allí la carta por la cual Julieta manda a su padre venir a reencontrarse con ella: “La pureza del aire del campo suaviza, creo, esta ferocidad en la que Paris graba nuestros corazones (...) Venga a verme en

el seno de la naturaleza, y comprobará todo lo que me inspira hacia usted”. La espera del encuentro donde debe consumarse el parricidio suscita un cuadro lírico que se apoya, para desafiarlo, sobre el código de la naturaleza (“La naturaleza, a la que voy a ultrajar gravemente, no me ha parecido jamás tan bella; jamás me he encontrado tan hermosa, tan fresca y sintiéndome tan bien”) El estilo, el movimiento evocan, no sin disonancias siniestras, la espera del amor:

Llegó, ese día feliz donde deberé gustar en fin los sabores indecibles de un crimen que me entristecía no poder ejecutar (...) Sentía, desde que me levantaba, una lujuria (...) de una maldad (...) Fui caprichosa, lavada, obstinada, toda la tarde. Daba latigazos a dos de mis mujeres, llena de cólera; hice tirar por la ventana a un niño confiada a una de ellas, él se murió, entonces estuve encantada...<sup>25</sup>

Habitualmente, Sade invierte todo el estereotipo que asimila la naturaleza a lo divino. Invoca la naturaleza para justificar el desafío al Dios cristiano, porque está “en las leyes eternas de la naturaleza que el crimen triunfe y que la virtud sea humillada...”<sup>26</sup> Así anexada a la narración, esta justificación de las pasiones prolonga bien banalmente el naturalismo racionalista que Sade invoca muchas veces y contradice las especulaciones metafísicas del papa, mucho más audaces.

## *MOTIVOS ESTERETIPADOS*

*Julieta* respeta incansablemente ciertos motivos tan expandidos tales como el incesto, que no se puede reordenar en ningún género en particular. Mario Praz, que ha estudiado bien los antecedentes y todavía mejor las filiaciones de los temas sadianos, se equivoca cuando no encuentra que en la *Clarissa* de Richardson y en la novela gótica inglesa el prototipo de la *belleza perseguida* en la que Sade será inspirado. Este tema tan lleno de ideología pertenece a la tradición tanto teatral como novelesca- novelas de caballería y teatro clásico. Otro ejemplo, *la escena de reconocimiento*, donde Praz ve uno de los “pilares de la novela de terror”, y a propósito de la cual él reenvía a las novelas griegas<sup>27</sup>, mientras que es un tópico del teatro o de la novela. Sade se divierte en superponer cuatro ocurrencias alrededor del relato autobiográfico de Borchamps, él mismo historia en la historia. A la cuarta, el bandolero Carle- Son, reencontrando a su mujer, sus dos hijas y su hijo (los cuales serán pronto ferozmente liquidados), exclama: “Mi capitán, es el día de los reconocimientos: esta familia es la mía, etc.” Otro ejemplo, la resurrección de la Durand, que Julieta “creía haber visto enganchada de la araña de la sala” de los inquisidores de Venecia, y que reaparece en el final de la novela en una escena bien cómica. Prueba de su acercamiento extremo a

Julieta, ella le dará toda la fortuna que ésta había debido abandonar escapándose de Venecia. Se verá bien en las demostraciones de ternura a las cuales se libran seguidamente los dos malvados una última inversión paródica, enriqueciendo sobre la escena de los encuentros de Julieta y Clairwil en la casa de Borchamps, cuyas efusiones, un poco menos largas y un poco menos apoyadas, no habían impedido a Julieta, más tarde, suprimir a Clairwil, precisamente a favor de la Durand: se podría leer una prefiguración del destino de la Durand si Julieta perseguía el ciclo de su *Historia*.

Uno no se extrañaría de ver en Sade el viejo motivo del *corazón devorado*, que le ha inspirado algún parentesco con el mito de las Átridas. En las leyendas medievales, el esposo engañado se venga de la esposa adúltera y de su amante matando al segundo y haciéndole comer su corazón a la primera.<sup>28</sup> Michelet habla de “amor antropófago” a propósito del “corazón devorado de Coucy, que la dama encontró tan deliciosos, tanto que ella no comió ninguna cosa más en su vida”<sup>29</sup>. En la *Historia de Julieta*, Sade reúne en un solo personaje al maestro de ceremonias y el comensal caníbal, mientras que el motivo medieval los diferenciaba y hacía del segundo, la esposa, una víctima ignorante. No se trata más de amor adúltero ni de venganza, y el drama se interpreta entre padre e hijo. Esta transformación habla quizás de un cierto no- dicho, o introduce un parentesco subterráneo entere el

motivo del corazón devorado y el mito de Cronos devorador de sus hijas. Es de un “jovencito de catorce años” que Braschi, papa y padre de la Cristiandad, arranca y devora el corazón eyaculando. En el episodio final de la novela, donde Noirceuil devora el corazón de su hijo más joven, el incesto homosexual reafirma la filiación patrilineal. En fin, substituyendo el goce antropofágico a la venganza como motivación, Sade pone al día el origen arcaico del deseo de apropiación, única forma del amor- odio en su obra, y no renuncia un instante a su modelo preferido, la asimilación entre los lazos familiares y los lazos sexuales.<sup>30</sup>

### *MODELOS INDIVIDUALES*

Se ve, con las alusiones que hagan falta, que Sade ha rebuscado un poco por todas partes detalles y anécdotas con las que ha revestido sus pinturas de intrigas negras. Se pasa así de la noción de modelo genérico o anónimo a éste de modelo individual, el segundo viniendo a insertarse dentro del primero. Ciertos motivos novelescos propios a un género particular se reencuentran por otro lado en las obras que trascienden las clasificaciones genéricas y de las que Sade se ha subvencionado frecuentemente.



La presencia subterránea, pero decisiva, de *Don Quijote* hacen un verdadero *texto primordial*, o texto fundador, en relación a la *Historia de Julieta*. Por otro lado ha demostrado que Sade recuerda frecuentemente, casi constantemente, a *La nueva Heloísa*, de la cual él hace un bello elogio en *Idea sobre las novelas*. Él admira el “vigor” y la “energía”, lo “sublime”, el “alma de fuego”, y el “espíritu filosófico”<sup>31</sup>. No cabe ninguna duda que él ha querido rivalizar, según su modo particular, con tal monumento, con el cual no podía compartir el idealismo cristiano. Philippe Sollers ha remarcado el eco de los nombres Julio- Julieta, Clara- Clairewil, a los cuales se debe agregar Colmar- Volmar: Volmar, uno de los prisioneros más aguerridos del convento de Delbène, y uno de los hermafroditas de *Historia de Julieta*.<sup>32</sup> Otros ejemplos de inversión van mucho más lejos y reposan sobre la incompatibilidad fundamental de los sistemas de Sade y Rousseau.<sup>33</sup> Hénaff nota que el ataque contra el pudor toma el contrapeso punto por punto de la tesis de Rousseau en el *Emilio*, atribuyendo el origen del pudor a “un refinamiento lujurioso” más que a la naturaleza espontánea.<sup>34</sup> Esta intertextualidad negativa de Rousseau a Sade se organiza muchas veces alrededor de la ideología aristocrática que rige una gran parte de la novela sadiana, en oposición con la ideología burguesa de *La nueva Heloísa*: como lo dice Joan DeJean, “la opulencia ostentadora de los libertinos es opuesta

a la frugalidad opulenta de Julia<sup>35</sup>”. Siguiendo a Rousseau, Sade toma el duelo, que hace el objeto de la carta LVII de *La nueva Heloísa*, y cuya condena es un tópico de la novela del siglo XVIII, quizás en la estela de la *Séptima provincial*.<sup>36</sup> Sade critica el duelo, no por su carácter inmoral e inhumano, sino por su absurdo, arguyendo que es más eficaz y menos peligroso de hacer asesinar al ofensor. Ahora bien, Sade no hace aquí más que enriquecer el primer argumento que emplea Julia al atacar el punto de honor; “Yo no me informo más, escribe ella, si usted es versado en el arte de la esgrima, ni si usted se siente en estado de enfrentarse a un hombre que tiene en Europa la reputación de manipular las armas con superioridad...”, signo de una preocupación “burguesa” que Sade amplifica hasta el cargo, en el curso de tres discursos sucesivos que constituyen uno de los fragmentos más brillantes de la *Historia de Julieta*. Foucalut habla de un “pastiche gigante de Rousseau”- “pastiche” fundado en principio sobre la “demostración por el absurdo”, después sobre la inversión del tema rousseuiano y filosófico por excelencia de la armonía del hombre con la naturaleza. Nos encontramos con la idea más profunda de Sade: la autonomía del hombre en relación a la naturaleza, y la “inanidad” del “lazo del hombre con su ser natural”<sup>37</sup>. Esta visión, Sade la elabora en una gran medida por las vías del recorrido paródico.

De Richardson y de Fielding, Sade admira también el vigor y eso que nosotros llamaríamos el realismo. Él les debe haber sabido llevar su análisis lo suficientemente lejos para mostrar al hombre “tal como puede ser, tal como debe convertirlo las modificaciones del vicio, y todas las sacudidas de las pasiones” - precisamente la forma de verosimilitud que él se propone a sí mismo. Les debe también no haber hecho triunfar la virtud, y establece como regla estética que el triunfo del vicio en la novela, desgarrando las almas, “debe indudablemente producir el interés, que asegura los laureles” él ha leído *Clarisse Harlowe* en la traducción de Prévost (así como *Pamela* y la *Historia del caballero Grandisson- Las prosperidades del vicio* invirtiendo el subtítulo de *Pamela, la Virtud recompensada*<sup>38</sup>. La oscuridad y los cálculos de Lovelace, la duración y la incompreensión de la familia de Clarissa, el sado- masoquismo fallido de las relaciones entre los dos héroes, tenían con qué estimular la imaginación sadiana. La historia de Borchamps, en un episodio que sucede precisamente en Londres, contiene por otro lado un homenaje directo, aunque tácito a Clarisse Harlowe, bajo la forma de una transposición del episodio sin dudas el más conocido de esta novela. Para celebrar su boda, Borchamps decide no pasar la “primera noche más que en el burdel, y de prostituir (los) encantos (de su mujer) al primero en llegar”, plan que pone en ejecución después del festín de la boda. En

Richardson, Lovelace alquila a Clarissa un lugar feo durante varias semanas y finaliza por drogarla y violarla, ayudado por el arrendatario y sus acólitos que desean enrolar a Clarissa.<sup>39</sup> Ni la mujer de Borchamps, ni, al menos al principio, Clarissa, comprende donde se encuentran. Ahí terminan las similitudes. Clarissa puede representar el modelo de la virtud activa y resistente. La esposa de Borchamps no es más que una víctima pasiva. Además, Sade suprime las motivaciones y reduce a dos párrafos y a las acciones de una sola noche la lucha de fuerzas y el debate psicológico tan profundo como minucioso que se extiende en varios volúmenes en Richardson. Por otro lado, el recorrido de Sade es deliberado,<sup>40</sup> y esta noticia pone en plena luz el rechazo erótico y sado- masoquista del texto de Richardson.

Este recorrido sería incompleto si no hablara del *Pornógrafo* de Rétif, obra que propone una reglamentación sanitaria y filantrópica de la prostitución. Uno puede considerarla como un anti- modelo, tanto por su espíritu burgués como por su moral del trabajo, su utilitarismo, su paternalismo, su civismo, su igualitarismo y su preocupación poblacional. Su rasgo utópico, su gusto por la organización, la administración conventual del burdel se encuentran de todas formas en Sade, pero con un espíritu que está en las antípodas de aquel de Rétif.

## MODELOS DISCURSIVOS

### *CRISTIANISMO Y ESCRITURAS: IDEOLOGÍA, TEOLOGÍA, RITUAL*

El tratamiento seguido por los lugares comunes de la moral cristiana sirve como telón de fondo a toda la narración de Julieta. La moral del mal se apoya sobre “principios” cerrados y un “proselitismo” ferviente. El texto procede según la inversión sistemática de los vicios y las virtudes. Retorna el discurso cristiano y re- escribe la Historia santa: la Virgen María es un “puta” y su hijo un “bastardo”. Se encuentra, es cierto, estos mismos insultos en la prensa revolucionaria<sup>41</sup> y en otras obras pornográficas, por ejemplo *La anti- Justina* de Rétif (1798)<sup>42</sup>, pero en Sade la retórica católica informa todo el texto. El ateísmo, el anticlericalismo, el odio al catolicismo y sus rabias ofrecen un estímulo de elección a la invención satírica. En efecto, se debe hablar de *muchos* discursos cristianos.

En un artículo remarcable, “Sade teólogo”, Béatrice Didier ha probado lo extendido y lo sólido de los conocimientos de Sade en teología<sup>44</sup>. Lector omnívoro y durante cuatro años alumno de los Jesuitas en el colegio Louis El Grande, Sade ha adquirido una familiaridad con las

Escrituras, los textos de los Padres de la Iglesia, y los mecanismos del razonamiento escolástico, por ejemplo la *refutatio* así como con la Tradición, “el otro pilar de la teología”. La *Enciclopedia* en fin “es una fuente extremadamente bien provista de conocimientos teológicos”. “Los significantes novelescos en un sentido amplio (vocabulario, argumentación, episodios, esquemas de relatos) escribe Béatrice Didier, son largamente tributarios de la tradición teológica” y ella muestra cómo Sade invierte los “significantes”: es el procedimiento más común de la parodia.<sup>45</sup>

Algunas constantes del pensamiento de Sade, aún bajo un modo perverso, portan sin embargo la marca directa, aunque velada, de la tradición patristica. Estas referencias tan contradictorias entre ellas, y el tratamiento a que él las somete, producen una curiosa amalgama. Así, su condena virulenta del amor-pasión<sup>46</sup> retoma las interdicciones más estrictas del catolicismo medieval, que él da vueltas con fines egoístas y libertinos, preconizando el control de las pasiones como el más severo de los Padres de la Iglesia. Extendiéndose en unas quince páginas, la diatriba misógina de Belmor<sup>47</sup>, presidente de la Sociedad de los Amigos del Crimen, toma prestado el movimiento y la retórica del sermón, y los temas del discurso teológico medieval contra la mujer, cuyo DUBY, entre otros, ha descrito la filiación lejana e ininterrumpida: los

Pades de la Iglesia latina heredan el menosprecio y el disgusto de la carne que profesa la Iglesia del primer siglo, ella misma bajo las influencias del “tan corriente que, en las ciudades de Oriente, llevaban a los intelectuales a representarse el universo como el campo de un conflicto entre el espíritu y la materia, a figurarse todo lo carnal ubicado bajo el imperio del mal”. En la óptica masculina a la que pertenece esta tradición y de la cual San Agustín no representa más que el orador más conocido, la carne está regularmente identificada a la mujer.<sup>48</sup> Cuando se llega al siglo XII “el peso de la ideología clerical está en la cima en el sermón”, que trata sobre los temas de la lubricidad y la maldad femeninas.<sup>49</sup> En *Julieta*, Belmor entona contra el amor (pero recomienda el goce) apoyándose, en la mejor tradición patristica, sobre un cuadro que envilece el cuerpo y el carácter de la mujer.

Uno se encuentra más próximo de una verdadera inversión cuando Sade condena la procreación en nombre de un ideal a la vez antipopular y libertino- “El verdadero libertinaje abjura de la progenitura”- Mientras que en la Edad Media la doctrina católica no autoriza la cópula, aún dentro del matrimonio, sólo en vistas de perpetuar la especie.<sup>50</sup> San Agustín, por otro lado, no comparte la creencia del Cristo a la inocencia de los niños. Ve en los niños, concebidos en la iniquidad, un monstruo del egoísmo y de la maldad- punto de vista que se vuelve a encontrar hasta en La Bruyère- y da la

noción de una humanidad mala por naturaleza y desde el nacimiento que es así aún en Sade. No es exagerado hablar de una vena jansenista en Sade, y aún de acentos pascalianos a propósito de “la usura de los cuerpos y del deseo”, de esta “finitud tantas veces analizada por el discurso teológico<sup>51</sup>”.

Las escenas de bestialidad y aquellas donde, inversamente, los agentes se disfrazan como animales, podrían manifestar, entre otras alusiones, un reto a las interdicciones de la tradición patrística medieval. La Epístola (apócrifa) de Bernabé, “los escritos de numerosos Padres de la Iglesia (Clemente, Orígenes, Eusebio, etc.)”, el *Physiologus* y los Bestiarios, que han gozado de una inmensa popularidad, han retomado y propagado durante toda la Edad Media la idea que identificarse con animales equivale, para un hombre, a feminizarse.<sup>52</sup> Esta tradición, muy conocida probablemente de Sade, contribuye quizás a sobre-determinar las escenas de bestialidad y de simulacro animal en *Julieta*, aún si la elección de los animales envía en primera instancia a Nerón o a Tiberio. Y enriquece con una significación anti- cristiana la bestialidad de los agentes.

El parecido es más preciso y más seguro entre la orgía sadiana y la tradición de los ritos orgiásticos de las sectas gnósticas de los primeros siglos, de los cuales los escritos patrísticos transmiten el cuadro escandaloso.<sup>53</sup> Prácticas místicas y prácticas perversas tienen un rasgo común que



explica esta comunidad de formas- la ruptura de los límites, la cual, en la mística, tiene el sentido de una abolición de las fronteras entre el hombre y Dios.<sup>54</sup> Este parentesco, en el contexto sadiano, puede adquirir la significación de una burla al ritual religioso. La secta de los Carpocretienes, por ejemplo, no cree en la divinidad del Cristo (art. “Carpocretienes” de la *Enciclopedia*), y todas las sectas prescribirían la misa en común con las mujeres. Los gnósticos creen en el imperio del Mal sobre el mundo y recomiendan la oposición a las instituciones sociales, incluida la familia, lo que puede llegar hasta rechazar la procreación. La salvación final, según ellos, se obtiene pasando por las etapas de la lujuria.<sup>55</sup> Hay allí, como dice Klossowski, ciertos parecidos con las doctrinas sadianas, sin que uno pueda sin embargo atribuir a Sade, como lo hace Klossowski, las creencias metafísicas de los Gnósticos<sup>56</sup>. Al contrario, en la medida que la conoce, Sade devela esta tradición tanto como las otras, en las disertaciones como en las escenas. Adolescente en Louis-el Grande, o en toda otra circunstancia, él no ha podido faltar en interesarse en los detalles eróticos contenidos en los relatos patrísticos o en sus paráfrasis.<sup>57</sup> Se lee en el artículo “Gnósticos” de la *Enciclopedia*, después del resumen de las doctrinas gnósticas, la descripción siguiente:

...Las mujeres eran compartidas entre ellos (...) Ellos llamaban su asamblea *ágapes* también, donde se dice que después del exceso apagaban la luz, y seguían todos sus deseos indiferentemente: de todas formas ellos impedían la generación tanto como lo podían; se los acusaba de hacer abortar a las mujeres, de apilar un niño recién nacido en un mortero, y de comer los miembros ensangrentados; de ofrecer una eucaristía infame, y de cometer muchas más abominaciones sacrílegas de las que se encuentran detalles en San Epifanio, que había visto en Egipto los restos de estas sectas.<sup>58</sup>

Sería fácil establecer los acercamientos con las escenas sadianas. Uno pensará en el pillaje de mujeres en cinta en *Julieta* y a los fetos que se comen en *Los ciento veinte días*. Algunos de estos rituales, como la espermfagia y, claro, el canibalismo, se vuelven a encontrar en otras sociedades llamadas primitivas, de las cuales Sade ha tenido conocimiento gracias a sus lecturas. Sade las introduce en el ritual orgiástico, pero les retira toda significación trascendente diciendo que el consumo del esperma y de la carne humana fortifica y afirma al individuo. El efecto de rechazo, aquí, se sostiene de esta interpretación básica, sin tener una medida común con las acciones descritas.

Sin embargo, es con los ritos o las prácticas del catolicismo ortodoxo que se manifiesta muchas veces este parecido formal, inseparable de la subversión del sentido. Demasiadas críticas han hablado de la organización monástica del modo de vida sadiana- división del tiempo, encierro, cuadros, separación, clasificación y

nomenclaturas<sup>59</sup> - para que insistamos, pero esto estructura una buena parte de la narración y sirve de soporte paródico a numerosos episodios. La admisión de Julieta a la Sociedad de los Amigos del Crimen invierte bien visiblemente los detalles de una ceremonia de ordenación religiosa y presenta rasgos de los ritos de bautismo y confirmación. Se hace montar a Julieta sobre un estrado, dos hermanos sirvientes la desnudan, y ella responde a una serie de preguntas:

-¿Promete usted vivir eternamente en el más grande de los excesos del libertinaje?-  
Lo juro.- ¿Todas las acciones lujuriosas, aún las más execrables, le parecerá simple y natural?- Las veo indiferentes a mis ojos (...)- ¿Su madrina tiene la suma que usted debe pagar antes de ser recibida? Sí.- ¿Usted es rica?- Inmensamente (...). Clairwil remite la suma convenida en manos de la secretaria.<sup>60</sup>

Sade no tiene el monopolio de este tipo de imitación, aún si la suya se acuerda sobre un punto satírico contra las prácticas mercenarias de la Iglesia. El ceremonial de las sociedades secretas- políticas o libertinas- era un calco del de la Iglesia. Sade ha leído probablemente los repartos o los volúmenes de *El espía inglés*, crónica periodística y anecdótica de Pidansat de Mairobert, del cual uno de los episodios, pequeña novela erótica, se titula “Confesión de una joven y Apología de la secta anandrina, o exhortación a una una joven por la Sra. de Raucourt, pronunciada el 28 de marzo de 1778<sup>61</sup>”. Siempre sucede que la ceremonia de

iniciación ofrece variados detalles comunes a los dos textos: se describe la vestimenta respectiva de Safo, la novicia, y de su madrina (llamada “madre” en *Pidansat*), se desnuda la postulante y se la examina de todos lados- Julieta tiene primeramente una reacción encantadora de pudor. El contenido de los votos de una parte y de otra constituye la transformación semántica más notable, ya que en *Pidansat* la novicia promete “renunciar al comercio con los hombres”, pero se observa también en el nivel formal una transformación más significativa: en *El espía inglés*, los votos son reportados en dos líneas de estilo indirecto, mientras que en *Sade la carga*, en estilo directo, es también exacta y satírica, y las demandas y las respuestas, calcadas sobre la liturgia católica, se extienden en alrededor de tres páginas. Más lejos, el discurso de Belmor contra el amor y las mujeres puede leerse como una réplica al discurso de la presidente de la secta anandrina, que es al contrario una apología lírica del amor entre mujeres.

Desde ya en esta ceremonia de iniciación, las acciones, tanto como los discursos, toman en cuenta el retorno semántico. Tal es también el rol de lo sacrílego en la escena de la lujuria. Él invierte y deforma a la vez el ritual. Basta con pensar en los ejemplos de profanación de la hostia, siempre llevados a cabo durante la misa. El más conocido, sobre el altar de la iglesia de San Pedro, realiza el deseo que ha

formado a Julieta desde su llegada a Roma: “¡Sodomizada por el papa, el cuerpo de Cristo en el culo, oh mis amigos, qué delicia!”<sup>62</sup> La orgía sacrílega organizada por Clairwil el día de Pascuas no le cede en nada a la impiedad, la blasfemia y la depravación, pero la forma más interesante, y la más discordante, de poner en acto bajo en ángulo de la parodia introduce en la escena la escritura santa, así, de variadas maneras se retoma el relato de la crucifixión. El modelo parodiado puede devenir aún actuante de la orgía y presentarse bajo la forma concreta del volumen del Evangelio, que se coloca sobre la espalda de uno de los auxiliares. En todos los casos, el texto evangélico, parodiado, se confunde con el programa de la orgía y su puesta en acto constituye el parodiador. Así se encuentra respetada la relación típica de la escena orgiástica entre el escenario hablado, aquí leído por Julieta, y la ejecución:

La historia de la pasión del bastardo de María se ubica sobre los riñones descubiertos de una de las viejas; soy la encargada de leer y de dirigir. El joven vuelve ya bien maltratado: (...) Se lo ajusta a la cruz, y sufre exactamente todo lo que los sabios romanos hicieron pasar al pillo de Galilea; se le clavan flancos, se le corona de espinas, se le da de beber de una esponja. Viendo en fin que él no muere, se quiere enriquecer los suplicios del imbecil luchador de Judea: se da vueltas al paciente, y no hay horrores que no ejecutemos sobre sus nalgas...

Este ejemplo hace resurgir el parentesco de estructura de la parodia y de la orgía sadiana. El uno como el otro tienen

como punto de partida un modelo lenguaraz, sea de programa transgresivo de la orgía, sea como texto a transgredir por la parodia. Y entonces, este modelo es al origen externo (hipotexto) para la parodia, e interno para la orgía (el programa); la narración tiene una tendencia a transformar lo parodiado en modelo interno por la cita implícita. Haciendo de hipotexto el escenario de la orgía, el recorrido paródico se confunde con los rasgos mismos de la orgía.

En el caso de un texto conocido y respetado, el discurso programador se observa con la escena por simples alusiones: el modelo de la crucifixión reaparece en el episodio de la casa de locos, el que ofrece una variante particular original de repetición y de juego teatral. Los locos se creen Dios, Virgen María y Cristo y, como dice Vespoli en un oxímoron entusiasta, verdadero paradigma de la inversión paródica: “¡Todo el paraíso está en este infierno!” El personaje del Cristo manifiesta su ilusión por sus palabras, que la situación alcanza en convertir en burla:

- Coraje, bravos romanos, gritaba la víctima, siempre les he dicho que no he venido más que para sufrir en la tierra; no me ahorren, les conjuro; sé bien que debo morir en la cruz; pero yo habré salvado al género humano.

Ningún comentario interviene para subrayar el amargor de la desmentida inflingida a las palabras por las acciones de los agentes. El suplicio final del Cristo y de las otras víctimas,

Dios y la Virgen, a su derecha y a su izquierda, ofrece una réplica particular turbadora de la crucifixión de Jesús entre los dos ladrones, deformación que sustituye a la trinidad católica una trinidad bien cerca de la familia humana, asimilándolas a los dos ladrones Dios y la Virgen María.<sup>63</sup>

La parodia de las escenas de las Escrituras remonta a una tradición antigua, aquella del mundo del revés, del cual Sade tenía ciertamente algún conocimiento. La *Coena Cypriani*, en particular, o mejor una de sus versiones, debía circular en los colegios jesuitas y contribuir a distraer a los alumnos. Humberto Eco ha dado una nueva versión en las páginas brillantes del *El nombre de la rosa*<sup>64</sup>. Bakhtine ha recapitulado los trazos principales de esta tradición en un capítulo de su *Rabelais*<sup>65</sup>. Como en Sade, funda la violencia y la falta de respeto en la inversión o la subversión de los episodios de Escritura, en las escenas que podrían aparecer escandalosas en el espíritu que las anima- en las antípodas de aquel de Sade: goce de vivir, libertad carnavalesca y fiablemente aceptación del estado del mundo y de la muerte, etapa en el ciclo de la vida. Como las ceremonias de admisión, estas referencias literarias introducen un encadenamiento intertextual de más y el texto de Sade da una vuelta a la vez aquel de las Escrituras y aquel, de por sí paródico, de la tradición medieval.

Sin retornar al examen de la metafísica de Sade al que procede Beatriz Didier<sup>66</sup>, señalemos que la angustia filosófica de San- Fond, la cual se aproxima a la idea de un Dios del mal, desencadena dos tipos de procedimientos paródicos, el uno afectando directamente el discurso, el otro las acciones de San- Fond, tal como las describe él mismo en el curso de su larga disertación. Enana prosopoeya inflamada que hace un pastiche remarcando la elocuencia de la carne, San- Fond presto a su Dios del mal, único personaje que cree en él, la retórica y los clichés del sermón del discurso del mal:

¿Cuando ustedes hayan observado que todo era vicioso y criminal sobre la tierra, el Ser supremo les dirá en maldad, por qué ustedes se han alejado de los senderos de la virtud? (...) ¿No les he dado yo cada día el ejemplo de la destrucción? ¿Por qué no destruyen? ¿Los flujos en los que yo aplastaba al mundo, probándoles que el *mal* era toda alegría, no debían engancharlos a ustedes a servir a mis planes por el *mal*? (...) ¡Imbécil! ¿Qué no me imitás? ¿Por qué te resistes a estas pasiones que yo no había ubicado en ti que por probarte cuán *necesario* me era el *mal*? Se debe seguir su órgano, despellejar sin piedad a la viuda y al huérfano, envidiar la herencia del pobre, hacer, en una sola palabra, servir al hombre a todas tus necesidades.

San- Fond, desesperado con la idea de que sus víctimas, “*bonificadas*” por los suplicios que él les inflingía, serán felices en el mundo, remedio a este peligro por el medio de una invención laberíntica que constituye al mismo tiempo una forma aún inédita de apropiación del otro. “Un gran



alquimista” le ha enseñado, para prolongar el mal en las víctimas “más allá de la inmensidad de los siglos” que debía,

Con la sangre tirada cerca del corazón, hacer firmar que ella daba su alma al diablo, meterle acto seguido ese papel en el agujero del culo e imponerle durante ese tiempo el dolor más fuerte que esté en nuestro poder en hacer durar. Nunca, por este medio (...), el individuo que destruyáis, entrará en el cielo.

Esta receta infalible permitiría realizar superlativamente el crimen a efecto perpetuo del cual todo agente desea, ya que el sufrimiento de la víctima,

De la misma naturaleza que le ha hecho sufrir metiéndole el papel, serán eternos; y se gozará de un placer delicioso de haber prolongado más allá de los límites de la eternidad, pudiera haber eternidad.

Esta hipótesis de un Dios del mal no se sitúa en el mismo plan que el sistema desarrollado pro el papa mucho más tarde en *Julieta*. El sólo modo de razonamiento que ella revela es aquel del absurdo: si Dios existe, no es más que quizás un dios del mal. Invierte la concepción rousseauiana de una naturaleza y de un dios de bondad. Ridiculiza el dogma cristiano de las penas eternas, al que pone al día el componente perverso. Aún sin las largas refutaciones de Julieta y de Clairwil, aún sin la maza de las profesiones de materialismo ateo donde el escritor toma directamente la palabra, el cómico rabelasiano de la receta de San- Fond,

cercano a la farsa, despinta algo sobre sus posiciones deístas y habrá debido impedir a los celadores de acordarles demasiado poder.<sup>67</sup>

### *LA ANTIGUÜEDAD GRECO- ROMANA*

Los ejemplos antiguos invocados por Julieta no tienen siempre la necesidad de ser subvertidos. Así, Mario Praz quizás ha tenido razón al ver, en la tesis de la destrucción perpetua a la cual se libra la naturaleza para poder crear “el desarrollo extremo de las enseñanzas de Empédocles, según las cuales la lucha no es solamente un principio destructor, sino también el origen de todo, excepto el Único”<sup>68</sup>. Misma remarca para el tópico de la violencia superior de la mujer, asociada a su homosexualidad, que remontaría al mito dionisiaco, donde “son las mujeres (...) que inauguran la violencia ritual”<sup>69</sup>. Sade mismo reenvía a los modelos de horror contenido en los archivos de los conventos de Siracusa (o a Barba- Azul). El episodio donde un estrado se hunde, aplastando más de cuatrocientas personas, por los cuidados de Ferdinando de Nápoles, reaparece en *Isabel de Baveira*,

ubicado bajo la égida de Nerón.<sup>70</sup> Sade ha podido encontrar en Suétone, del cual posee la *Historia de los doce Césares*<sup>71</sup> ciertas situaciones orgiásticas, tal como la leyenda de Nerón disecando el cuerpo de su madre, que se encuentra también en los textos medievales- Clairwil se contenta con un elogio entusiasta del matricidio de Nerón. Según Suétone aún, Tiberio habría “popularizado” las cadenas humanas sexualmente ajustadas de cara y de espaldas<sup>72</sup>, y Nerón, “vestido con una piel de bestia feroz (...) se lanzaba de una jaula, se precipitaba sobre las partes naturales de los hombres y de las mujeres atados a un poste, después de haber acabado con su lubricidad, se libraba, para finalizar, a su liberado Doryforo”<sup>73</sup>. Alcanza con pensar en las cadenas sadianas, en los pasajes donde los personajes invocan el ejemplo de Nerón, y a la escena donde, revestidos con una piel de tigre, “cuyas cuatro patas estaban armadas con uñas monstruosas y el hocico de manera que pueda morder con su boca todo lo que está a su alcance”, un personaje episódico se libra a actos de canibalismo, imitando con su amante los ladridos de un dogo. Alimentando así el crescendo de la segunda mitad de *Julieta*, aparecen escenas de bestialidad<sup>74</sup>, y otras donde se tiran a las víctimas a las bestias devoradoras.

Se re-encuentran las estrategias habituales de distorsión de Platón. Es difícil saber si Sade lo había leído, y es aún poco probable, pero él tenía un cierto conocimiento de

segunda mano.<sup>75</sup> De todas formas, no son los artículos “*República*”, “Platón, platónicos y aristotélicos”, o “Platonismo o filosofía de Platón” (Diderot) de la *Enciclopedia* que le han podido inspirar su utopía de la comunidad de las mujeres y de los niños, ya que ellos no hacen ninguna alusión. Los parecidos son sin embargo bien precisos. Sade retoma un doble argumento ya avanzado por Platón, aquel de una solidaridad más larga entre los ciudadanos y de la fraternidad total que resultaría de la puesta en común de las mujeres y de los niños<sup>76</sup>, en un pasaje que, a primera vista, no parece más que paródico, no rechaza el argumento de Platón y adjunta, como él, que una situación tal presentaría la ventaja de suprimir guerras y rivalidades. Pero este pasaje se inserta en un razonamiento más largo que subvierte la tesis platónica. Platón recomienda la comunidad de los bienes materiales, se apoya sobre las consideraciones eugenésicas, morales y cívicas para organizar las uniones colectivas y la natalidad, y propone ciertas reglas destinadas a evitar o atenuar los peligros del incesto. Sade, seguido al discurso, denuncia la creencia en el amor, hace la apología del adulterio y de la anomia sexual, vanagloria la falta de responsabilidad que acompaña la paternidad anónima, y entrona el incesto generalizado que debe resultar de la puesta en común anárquica de las mujeres y de los niños.<sup>77</sup>

En *El banquete*, la superioridad que Platón acuerda a la homosexualidad se funda en el progreso moral y espiritual que sólo el amor masculino permite. Y que se confunde con un beneficio de “masculinidad”, mientras que el amor de las mujeres no puede más que feminizar a los hombres. En Sade, esta concepción sexualmente elitista en su principio<sup>78</sup> se transforma en elitismo social y se suma al prejuicio aristocrático- los grandes personajes no distinguen más entre la superioridad social y la superioridad homosexual de la que hacen alarde. Por otra parte, la disertación sadiana retoma e invierte la función de la palabra del *Banquete*, ella misma en el origen de la tradición de las palabras sobre la mesa. Esta palabra, escribe Florence Dupont, “saca al bebedor (...) de la desesperación de una limitación voluntaria de su deseo, permitiéndole (...) una suerte de extensión de su cuerpo al infinito del lenguaje...”<sup>79</sup> Tal es uno de los roles de la disertación sadiana, que no deja de recordar ciertos diálogos platónicos. Sin embargo, el personaje sadiano le asigna al mismo tiempo una función erógena, aunque, finalmente, no le sirve más que de *medio* para retornar al cuerpo y lo reenvía a la finitud de los placeres orgiásticos.

En lugar de buscar los modelos de la virtud en la tradición greco- romana, tópico de las obras pedagógicas hasta el siglo XX inclusive, Sade busca los modelos del vicio:

Sírvete de los modelos antiguos, Julieta; tu espíritu está ornado: recuerda tus lecturas. Recuerda al emperador Licinio que, bajo las penas más rigurosas, defendía toda compasión hacia los pobres y toda especie de tranquilidad a la indigencia.

Eco burlón del discurso revolucionario, del cual uno de los temas casi obligados era la evocación del heroísmo antiguo. El resto; de un lado Sade, ajustando el paso a Voltaire y a Gibbon, torna al cristianismo responsable de la declinación de Roma,<sup>80</sup> por otro lado Julieta entrona el ejemplo de la decadencia romana y de sus crímenes, encontrándose tranquila en la decadencia italiana, donde ella ve una “ocasión de poder y de libertad”<sup>81</sup>. El encierro antiguo deviene ferocidad consagrada al Mal.

Sade ha desnaturalizado tanto el sentido original de la teoría estoica de la *apatía* que se la califica corrientemente en él de “sadiana”<sup>82</sup>. Ocupa un lugar central en su sistema libertino, con los mismos esquemas de retorno y subversión semánticos que las referencias más banales. En los estoicos, la *apatía* es un estado final de desprendimiento de las pasiones, mientras que para los agentes sadianos se trata de una ascesis en el crimen y en la lujuria, destinada a hacer crecer el goce “embotando” la “sensibilidad”- sensación y sentimiento. Delbène, Clairwil, Julieta, hablan con insistencia sobre la necesidad de esta disciplina física y mental y sobre los medios de cultivarla.<sup>83</sup> La etapa masturbatoria de la

“receta” de Julieta, durante la cual la mano debe estar “a las órdenes de (la) cabeza y no (del) temperamento”, alimenta un ejemplo. Como último análisis, la apatía sadiana es una técnica del cuerpo que debe cristalizarse en un aumento de goce e implica el dominio mental, la rigidez de la voluntad, el rechazo del sentimiento, en una palabra una ascesis:

Estaba tan ensimismado en mis ideas, la moral dominaba tan bien en mí lo físico (...) que pude, sin emocionarme, tenerla desnuda diez horas en mi cama, menearla (...) sin que mi cabeza se calentara. He aquí, yo me animo a decir, uno de los frutos más felices del *estoicismo*. Volviendo *rígida nuestra alma* contra todo aquello que pueda emocionarla, familiarizándola con el crimen por el libertinaje, dejando la voluptuosidad sólo para lo físico, y rechazando lo delicado, uno la enerva; y de este estado en el cual su actividad natural no le permite quedarse por mucho tiempo, ella se pasa a una especie de *apatía* que se metamorfosea bien pronto en placeres mil veces más divinos que esos que le procuraban la debilidad; ya que la cogida que perdía con Alexandrine, aunque no se debió a *este encierro* que les cuento, me procuró goces mucho más vivos que aquellos que hubieran sido el fruto del entusiasmo o de los tristes fuegos del amor. (el subrayado es mío).

Este *estoicismo* y esta *apatía* no tienen nada de pasivo y describen una concentración de la voluntad que, dominando lo físico, debe finalmente conducir a su satisfacción, pero disciplinando el movimiento “natural”. Tales pasajes (que son numerosos) nos hacen pensar en Descartes del *Tratado de las pasiones del alma*- por antífrasis. La regla de la apatía sadiana, que no hace más que maximizar aquella del libertinaje, parece operar un cambio verbal del artículo 2 del

*Tratado*- “Que para conocer las pasiones del alma se debe distinguir sus funciones de aquellas del cuerpo”, lo que devendría en Sade: “Que para conocer las pasiones del cuerpo se debe distinguir sus funciones de aquella del alma”. Para servirse del cuerpo, se debe domarlo. Como siempre, es según este servicio que se emplea la cabeza.<sup>84</sup>

### *LA REVOLUCIÓN: DISCURSO Y SIMBOLISMOS*

Hemos ubicado la violencia y la incertidumbre de los años revolucionarios como anteproyecto de la *Historia de Julieta*, no como causalidad, sino como telón de fondo siempre presente. Sin ser transformado durante este período, el imaginario sadiano se reencuentra con el imaginario de la Revolución. Su experiencia revolucionaria otorga a Sade un nuevo texto a imitar/ parodiar y no es exagerado decir que informa no solamente su reflexión política, sino ciertos aspectos de sus intrigas novelescas, así los modos y los temas de la representación y del discurso. Digamos aún que, entre todos los modelos que se entrecruzan en él, aquel de la Revolución juega un rol de catalizador, viendo la complejidad de su filiación.

Es probable que, si Sade parodia este modelo, no es solamente a causa de su ambivalencia en vistas al nuevo



régimen: es también porque es uno de los primeros en haber adquirido, junto con la parodia deliberada del catolicismo, la vena de la parodia involuntaria, en particular en vistas al modelo antiguo, que recorre el discurso revolucionario y en efecto una elección para una imitación burlesca. En el siglo XIX, Quinet, Tocqueville, Marx, tres que sienten, como Sade, el desprecio de lo popular y la burguesía, manifestaban “una toma de conciencia de la política como parodia”, y denunciaban este elemento en el espectáculo de la Revolución.<sup>85a</sup> La búsqueda de nuevos modelos de representación; la Revolución oscila fuertemente entre invención e imitación y su imitación, aún seria, tiene un potencial paródico. La novela sadiana, en el decenio de 1790, comparte con el discurso revolucionario los rasgos tales como la elocuencia ciceroniana, convicción en el cliché, cuadros vivientes, *hybris* ante los enemigos del interior y del exterior, desarrollo a ultranza de las disertaciones / arengas a partir de *La nueva Justina* (o aún de *La filosofía en el tocador*, si se tiene en cuenta “Franceses, todavía un esfuerzo” con su proporciones monstruosas, entre las disertaciones sadianas)<sup>86</sup> Esta adhesión en el momento de la Revolución a nuevos diseños dramáticos, el despliegue del motivo parricida en *Julieta*, y en esta novela como en “Franceses, todavía un esfuerzo”, la tesis del Estado propietario de los niños.<sup>87</sup> Ninguno de estos elementos aparece en *Los ciento veinte días*,

o lo hace apenas. Su desarrollo amplifica la dimensión paródica, sin exagerar deliberadamente los rasgos del modelo. Distanciada de la fiebre, de la angustia y de la convicción que lo sostenía durante la Revolución, el discurso revolucionario mismo puede parecerse acuñado de énfasis ingenuo y de procedimientos rebatidos, y peligra de leerse, igual a aquellos de Sade, como un engrosamiento caricaturesco. Esta continuidad de uno al otro, sumándose a la ambigüedad de las convicciones republicanas de Sade, ha contribuido poco con las interpretaciones divergentes que han suscitado sus consideraciones políticas.<sup>88</sup>

Entonces se encuentra en la *Historia de Julieta* un hipertexto con doble o triple fondo, parodiando lo que sería desde ya involuntariamente paródico, donde será difícil a veces distinguir entre imitación seria, burla y automatismo. Ninguna duda en efecto, Sade ha estado realmente impregnado de la retórica revolucionaria. Él compuso tantos discursos ortodoxos, encuadrados de tantos lugares comunes al orden del día, para la Sección de las Picas y aún más allá de funciones oficiales, que se lo ha creído por la mitad. ¿Hacía una obra de parodista? ¿Cómo recortar entre creencia y mimetismo?

Las traiciones continuas y las denuncias falsas aumentan a partir de *La nueva Justina*, y aún más en la *Historia de Julieta*, y se puede pensar que reenvían ahora a los referentes

históricos y autobiográficos inmediatos, que vienen a reafirmar la tradición de la novela negra. Referentes históricos: la obsesión republicana del complot (aristocrático) y de las conspiraciones, con su cortejo de denunciacines y de ejecuciones. François Furet ve en esta obsesión una “noción central y polimorfa” de la ideología revolucionaria,<sup>89</sup> que atribuye no solamente a la amenaza de la contra-revolución, sino a una mentalidad popular antigua ligada tanto a la transmisión oral, y por lo tanto a la inexactitud de la información, como al hábito de la escasez: creencia en la existencia de tesoros y sobre todo en cosechas esondidas.<sup>90</sup> Lynn Hunt propone por otro lado una explicación teórica bien interesante a esta idea del complot: el hecho que no hubiera verdadera transición, para los revolucionarios franceses, entre “las obligaciones políticas del Antiguo Régimen” y “las posibilidades limitadas de participación” en la vida política ofrecidas por el nuevo régimen, de donde la incapacidad de los Convencionales a tener en cuenta el funcionamiento y el valor del sistema de partidos, y su desconfianza profunda para todo lo que hubiera podido parecerse a ello. Como ella escribe, lo que había sido en principio una reacción al miedo del tráfico de los premios y de los manejos de la nobleza devino bien pronto en una idea fija que rodeaba todos los aspectos de la vida política, aunque “la práctica de la

denuncia era considerada como el signo infalible de una vigilancia activa”<sup>91</sup>.

¡Las referencias autobiográficas de esta obsesión del complot son quizás todavía más determinantes, ya que no constituyen las vicisitudes personales de Sade durante la Revolución! Después de trece años de cárcel continua (sin hablar de los episodios más cortos que le habían precedido) y cara a las amenazas que las denuncias cotidianas hacían pesar sobre la vida de los ciudadanos, Sade no ha podido escapar a la angustia durante sus años de recobrada libertad. Él es noble, sus dos hijas han emigrado. Él mismo multiplica las profesiones de fe republicanas. Es nombrado secretario de su Sección justo antes de las masacres de septiembre de 1792, que lo llenan de horror, como testimonia su correspondencia. Luego de las masacres, su castillo de La Costa es rodeado, pillado y devastado por la gente de la villa. Fin de diciembre, Luis XVI es condenado a muerte, ejecutado un mes más tarde. El Terror se instala. En junio de 1793, gracias a su celo republicano y a su actividad cívica, Sade deviene presidente de su Sección. El Terror crece y desde el mes de agosto, por no poner en voto una proposición no precisada-“un horror, una inhumanidad”, escribe en una carta privada<sup>92</sup>-, dimisiona y deviene vicepresidente. Bruscamente, en diciembre de 1793, Sade es arrestado por una denuncia,<sup>93</sup> acusado de haber sido tomado voluntariamente dos años antes para servir en la

*guardia constitucional* del rey. Llama a su Sección que, lejos de sostenerlo, se desolidariza de él en una relación donde se le reprocha su tibieza revolucionaria y la hipocresía de su patriotismo. Siete meses más tarde, una requisitoria firmada por Fouquier-Tinville contra Sade y otros veintisiete prisioneros, lo que equivale a la condena a muerte. Sade no lo sabe todavía. Recién cerca de las veinticuatro horas antes se escapa de la guillotina, gracias al desorden de las listas y a la superpoblación de las cárceles. El ujier del tribunal, una vez que hubiese venido a buscarlo, ignoraba que Sade había sido transferido hacía cuatro meses a la prisión de Picpus. Era el 9 de Termidor. Le faltaba tres meses a Sade para obtener su libertad. Las denuncias mezquinas de los *Ciento veinte días* son poca cosa después de tales peripecias, de la que se encuentra una réplica de envergadura en las traiciones en serie de la *Historia de Julieta*.

Asimismo, las decapitaciones son bien raras en *Los ciento veinte días*, sin dudas porque se trata de un suplicio muy expeditivo y poco gratificante.<sup>94</sup> Sin embargo, hacia el fin de *La nueva Justina*, la decapitación punitiva hace su aparición, mezclando extrañamente los recuerdos demasiado reales a los engarces sadianos. En junio de 1794, la guillotina había sido transferida a la barrera del Trono, a una centena de metros de la prisión de Picpus (donde Sade se encontraba entonces), antiguo convento en el jardín del cual se había

abierto un osario.<sup>95</sup> Lély relata que “para que los ayudantes del verdugo puedan transportar la sangre de las víctimas en el osario de Picpus, las autoridades imaginaban hacer poner sobre el cadalso un cofre doble de plomo sobre un carro con dos ruedas”, cofre que era rápidamente vaciado en el osario. Ahora bien ese cofre reaparece en *La nueva Justina* bajo la forma de una “vasta chata redonda” destinada a juntar la sangre de las víctimas, y en el medio de la cual “se elevaba un pequeño cadalso donde se encontraba ubicada una máquina bien singular para ser descripta”. Inútil decir que esta máquina no es otra cosa que una guillotina.

Complots, traiciones, denuncias, decapitaciones: estos motivos novelescos y estos fantasmas sadianos reenvían a la vez a lo real y al imaginario revolucionario. Existe una convergencia no menos cierta entre los modos simbólicos y los temas de representación sadianos y aquellos de las fiestas de la Revolución. Los revolucionarios parodian el culto católico (culto de la diosa Razón), o bien lo imitan seriamente (fiesta del Estado Supremo): imitación que se torna frecuente en *Julieta*, sin salir de lo burlesco o de lo grotesco. Los revolucionarios parodian la forma del catecismo católico, primero a los fines de sátira anticlerical (*Catecismo de la libertad del Padre Duchesne*), después lo utilizan seriamente con fines pedagógicos, para transmitir el ideal revolucionario, publicando un *Catecismo de los demócratas* con preguntas y

respuestas.<sup>96</sup> He aquí lo que complica aún el juego de las referencias en la escena de admisión de Julieta a la Sociedad de los Amigos del Crimen, con su serie de preguntas y respuestas. Detengámonos un poco más sobre otra conexión, que va a llevarnos directamente a la sátira de la práctica judicial: las representaciones de cuadros vivientes y sainetes, género oral tradicional, donde se manifiesta en esta época el odio a las instituciones del pasado, la violencia y la crudeza de lo simbólico. La puesta en escena teatral de los *Ciento veinte días* no se adviene al género de los sainetes, pero el fin de *La nueva Justina* y en *Julieta* se desarrollan las parodias de juicio expeditivo seguido de ejecución. Desde 1791, los sainetes revolucionarios quemaban la efigie del papa<sup>97</sup>, y más tarde a la de Luis XVI. (Ese mismo para Pío VI (Braschi) es glorificado en *Julieta* por su ateísmo y crueldad). En Grenoble, en el momento de la fiesta del 21 de enero de 1794, primer aniversario de la ejecución de Luis XVI, se coloca “sobre una plataforma un maniquí sentado representando a Luis Capeto (con una corona y con cuernos de carnudo). Sentado a su derecha se encuentra el “susodicho papa”, y a su izquierda un maniquí representando a la nobleza. Cuando la batahola de los espectadores juntados en la plaza se pone a gritar venganza, dos “Hércules franceses” surgieron de atrás de los maniquís para darles unos golpes de porra”, bajo las imprecaciones del gentío que los pisotea luego y los lleva al

fango.<sup>98</sup> Se piensa en los insultos de los agentes sadianos dirigidos a las víctimas que ya no pueden más. Ahora bien, en *Los ciento veinte días*, se encuentra varias escenas de corrección punitiva, pero, para encontrar el equivalente del sainete revolucionario, se debe esperar a *La nueva Justina* y a *Julieta*- proceso y condena de Justina, episodio Dorsal, interrogatorio y expulsión de Julieta por los inquisidores de Venecia, sin otra forma de proceso.

Cuando este tipo de cuadro preludia a la orgía, ofrece una variante de la relación programa- escena. Y contribuye siempre al pluralismo oral de la novela, sobre todo si está acompañado del ritual de los insultos.<sup>99</sup> Marie- Hélène Huet ha subrayado la prioridad de la palabra en la justicia revolucionaria, que se quiere justicia del pueblo: la transcripción del proceso no venía sino después del interrogatorio y de la proclama pública del veredicto. Esta práctica de la justicia, escribe, práctica abierta, es concebida como una “anti carta con sello real ordenado el encarcelamiento”, mientras que la carta real, orden escrita, se ejecutaba en el “silencio enguatado del absolutismo”<sup>100</sup>. Sade ha probado estas dos formas de justicia, y parece ponerlas mano a mano.<sup>101</sup>

Dos prácticas retóricas según Quinet tan alejadas del pueblo tanto una como la otra, comparten el discurso revolucionario: la elocuencia judicial de Robespierre y de San



Just, imitación de la retórica clásica (y Sade sale del mismo molde educativo)- “la pompa de Cicerón y la majestad de Tácito”- y, en una cierta prensa, la elocuencia de lo obsceno, parodia de la lengua plebeya, “¡oropel de teatro, forrado de andrajos sin calzones!”<sup>102</sup> Si uno toma *El padre Duchesne* como ejemplo tipo de la segunda forma, se constata que esta oposición es muy tajante: Hébert y sus colaboradores han puesto a punto ciertas partes del *Padre Duchesne* una mezcla híbrida de obsceno y de estilo noble, como lo ha mostrado recientemente Beatriz Didier en un estudio detallado<sup>103</sup>- mezcla, con sus efectos cómicos discordantes, que es también una de las marcas distintivas del discurso sadiano. Lo que es más, la lengua obscena y la parodia del ritual católico encuentran su contrapartida no sólo en la prensa política de izquierda, sino al principio en aquella de derecha (*Actos de los Apóstoles, Vida privada de Blondinet Lafayette, general de los acianos y Sabbats jacobitas*)<sup>104</sup> Los ataques del *Padre Duchesne* y de otros panfletarios contra María Antonieta reúnen una doble tradición misógina, una clerical y la otra popular. “La tigresa austríaca era vista en todas las cortes como la más miserable *prostituta* de Francia. Se la acusaba de *revolcarse* en el *fango* con los sirvientes, y uno estaba perturbado de distinguir cuál era el patán que había fabricado los *abortados acoplados* (sic), gangrenosos, salidos de su *vientre arrugado a tres escalones*. (*El padre Duchesne*)”

(subrayado en el texto)<sup>105</sup> Es bien el estilo y el espíritu de la diatriba de Belmor. El patriotismo anti- monárquico renueva el antiguo discurso misógino, cuyo fantasma se cristalizaba después de una decena de años sobre la sexualidad real o supuesta de María Antonieta.<sup>106</sup>

Al lado de esta comunidad de los modelos<sup>107</sup>, o de su utilización, Sade toma préstamos precisos como títulos y fórmulas de la Revolución. El nombre de la Sociedad de los amigos del Crimen es calcado sobre aquel de las “Sociedades de los amigos de la constitución, más conocido bajo el nombre de Jacobinos”<sup>108</sup> mejor, el título de “Franceses, todavía un esfuerzo si ustedes quieren ser republicanos” hace eco curiosamente a un texto de la *Comisión temporaria de la vigilancia republicana establecida en la Villa franca* (Lyon) que data de noviembre de 1793: “...Para ser verdadero republicano, cada ciudadano debe probar y operar en él mismo una revolución igual aquella que cambia el rostro de Francia...<sup>109</sup>” Ninguna duda que Sade parodia con su título una retórica bien extendida, caricaturizando en su panfleto la moral republicana, de la cual extrae un no dicho escandaloso o sus contradicciones.<sup>110</sup> Comodice C. Lefort, “Sade explota el discurso filosófico- revolucionario para hacer deslizar las consecuencias que abisman sus principios.”<sup>111</sup>

Este modelo discursivo revolucionario, y su retórica, aparecen bien particularmente en la disertación o arenga. A

pesar de una plétora más que de una falta de responsables genéricos, el énfasis y los rasgos pedagógicos se desarrollan en el mismo momento que su prodigiosa extensión, y son exactamente aquellos del discurso de la Revolución. Ahora bien la preocupación pedagógica se manifiesta en los “catecismos”, en *El padre Duchesne* y en la elocuencia oratoria de la época, e infiltra el teatro- sería interesante comparar bajo este ángulo la producción teatral de Sade antes y durante la Revolución. Aún con su producción novelesca, la comparación es reveladora. Judith Shlanger ha puesto el acento sobre el lazo que une, en el teatro revolucionario, “una estética de la amplificación y de la explicación” a la “pedagogía de la impresión o de la marca transitiva directa. Esta pedagogía como esta estética tiene en común suponer la eficacia de la expresión de los buenos sentimientos encarnados en un portavoz”<sup>112</sup>. Substituyendo los “malos” sentimientos a los “buenos”, las novelas de Sade comparten estos procedimientos que se sitúan en el derecho hijo del didactismo clásico, y es después de 1789 que se los pone en práctica a ultranza: valor del ejemplo y de la exhortación directa, estética cuantitativa del énfasis y de la repetición. Sobre un punto, sin embargo, la novela sadiana se aleja del todo de este modelo retórico. Mientras que, en el teatro revolucionario, “el espectador se encuentra emplazado en vistas al espectáculo en un estado de “contigüidad abyecta”

(Blanchot)”, mientras que no haya vivido “la posibilidad de un intervalo, de un retorno a la reflexión, de una reinterpretación”<sup>113</sup>, en la novela de Sade por el contrario, la provocación continua del contenido- palabras y acciones-impensable en el mismo grado sobre una escena pública, y la reflexividad de la narración, despiertan en el lector este distanciamiento tan ausente del teatro de la época.<sup>114</sup>

Uno después del otro, los análisis de esta capítulo han mostrado que el hipertexto sadiano desborda de todos los costados la noción de parodia tomada en su acepción estricta, pero inversamente, no se diría nunca que esté desprovisto de una dimensión paródica; y que acto seguido, cualesquiera que sean su o sus hipotextos, opera siempre la deformación de la misma manera, por el develamiento de los significados hacia una finalidad otra que aquella del modelo. De allí su tono inimitable.

Las cosas de que se tratan en Sade, dice Lacan, que habla de una “técnica orientada hacia el goce sexual en tanto que no sublimado”, “se exponen en Suétone, en Dion Cassius, en algunos otros. Lean las *Memorias de los grandes días de*

*Auvergne*, de Esprit Féchier, para aprender lo que a fines del siglo XVII un gran señor podía permitirse con sus campesinos<sup>115</sup>”. La crueldad sadiana imita o invoca las crónicas ancianas, el modelo literario y el discurso dominante, lo que pone en cuestión la invención, y la relación entre fantasma e intertexto. Sade no inventa la forma de los suplicios, ni siquiera la alternancia escena / disertación, ni aún menos, las otras estructuras narrativas de *Julieta*. Y sin embargo, él es único. La invención propiamente dicha reside en las diferentes estrategias de subversión y de distanciamiento, con la parodia en la cabeza, en el detalle de la historia y, más todavía, en aquel del escenario perverso- de la puesta en escena del fantasma. Éste no es incompatible con la reminiscencia libresca, que él aborda, asimila y hace suya. Se verá en un pasaje próximo al relato del sueño donde, después de diversas torturas, los agentes deciden abandonar a las bestias feroces a la mujer y a los niños de Carle- Son, les cortan la lengua y les arrancan los ojos, situación que al principio no le faltan referencias librescas:

- He aquí que va muy bien, le dije, ¿pero las garzas no pueden morder a los gatos que vienen a devorarlas?- Sin duda- Se debe entonces quebrarles los dientes. Una piedra nos sirve para esta operación, y no queriendo quebrarlos antes, con el fin de que puedan sentir mejor el tormento que las bestias malvadas de esta isla van a hacerles sentir devorándolas, nos alejamos. A cien pasos de allí, subimos a una especie de terraplén, desde donde podemos verlos mejor. Las lechuzas, las sonrisas peladas, todos los

animales malvados de esta isla, ya eran poseídos: uno no distinguía más que una masa negra.<sup>116</sup>

Otras escenas mezclan lo burlesco con lo horrible. Esto evoca los fantasmas arcaicos del cuento de hadas. Imágenes de la madre fálica o devoradora, gatos, lechuzas, y sonrisas calvas parecen surgidas de las pesadillas de la infancia y juntarse en la “masa negra” de lo abyecto materno. Todavía más que por la imposibilidad (relativa) de las acciones, de tales pasajes se diferencian los anales tradicionales de la crueldad por su carácter onírico y la juntura heteroclítica de las especies, que obedece no a la exactitud zoológica sino a la homofonía de los significantes.

Que se trate de su imaginario o de su recorrido intelectual, el gesto de Sade, dictado por la hipertrofia del yo, consiste siempre en apropiarse por voracidad y distorsión- todo él es bueno. Si en *Justina* y *Julieta* el “collage” de los textos<sup>117</sup> lúdica y chirriante a la vez, queda y debe quedar manifiesto que es de esencia paródica, ya que Sade hace de eso su arma predilecta contra toda herencia cultural- Y para que el ataque suceda, se debe exponer el blanco. Es así que, más profundamente, este collage agresivo coincide con su manera de pensar- pensar contra. Pauvert cita muchas veces esta frase de una carta de Sade: “No es mi manera de pensar que ha hecho mi desgracia, es una de otras”, frase que implica la necesidad del deslizamiento incesante del razonamiento, y

las vueltas continuas del sujeto escritor, como alarde a la diversidad de los objetos de ataque. Son estas fluctuaciones en el posicionamiento del sujeto que vamos a estudiar en los dos últimos capítulos.

## CAPÍTULO VI

### EL TEXTO HETEROGÉNEO: LOS CLIVAGES DE LA ENUNCIACIÓN Y LO HETEROGÉNEO DEL ENUNCIADO

Desanudar las discordancias que jalonan la narración sadiana y permanecen de todas formas irreductibles no es cosa fácil. Los modos de lo heterogéneo y de la repetición, juntos, infiltran al texto diferentes niveles, entre los cuales aquel de la enunciación es el más fundamental, porque marca la voz de aquel que habla o escribe. La falta de interioridad de los personajes no vislumbra ni la pluralidad de las voces, ni aquella de los registros de la lengua o de las formas del enunciado, ni las contradicciones de los significantes- todos elementos fuertemente imbricados. Se debe de todas formas examinarlos sucesivamente, ensayando hacerles surgir sus articulaciones principales. Aparecen ya sea como derivaciones, ya sea como los homólogos de una estructura de desdoblamiento, que pone en la entrada del juego la problemática de la subjetividad sadiana.



## LA DIVISIÓN DEL SUJETO

El empleo de la primera persona en la *Historia de Julieta* establece una cuestión doble: aquella de las voces narrativas, y aquella del sujeto y de la subjetividad, que vamos a considerar en primer lugar. En regla general, el relato en primera persona puede suscitar dos efectos opuestos: sea crear la ficción de un "Yo" religando el yo del pasado con aquel del presente sin ruptura lógica ni temporal; sea poner en primer lugar la distinción entre el sujeto del enunciado (aquel que hace el objeto del relato, el "yo" del pasado) y el sujeto de la enunciación (el "yo" que habla o que escribe), y develar así la discontinuidad, las transformaciones o la mala fe de uno al otro, todos efectos que se ubican en el interior del pronombre del sujeto "yo". La novela de Sade ilustra estas dos posibilidades a la vez. El presente atemporal de las orgías y la reiteración de las arengas suscitan un espacio narrativo que llama al presente continuo del sueño más que al registro de la duración, y confiere a la heroína su carácter inmutable. Sin embargo, este elemento onírico coexiste con la representación de un yo lúcido y capaz de juzgar su yo pasado. La división del sujeto que escribe en el interior de un universo a la vez dominado y fantasmático repercute, anivel de la enunciación, en la voz de Julieta narradora y directamente en la escritura,

donde el humor y lo obsceno son las manifestaciones más remarcables.

*¿SUJETO CLIVADO O SUJETO EN PROCESO?  
ESTRUCTURAS SÁDICO- MASOQUISTAS Y FETICHISTAS*

En la perspectiva psicoanalítica el sujeto es siempre sujeto dividido- entre inconsciente y consciente, pulsión y razón, procesos primarios y procesos secundarios, lo imaginario y lo simbólico, ello- yo- superyo (sin que estos dos últimos grupos correspondan término a término a los precedentes)- pero su división no es forzosamente reconocida. La noción de sujeto clivado o unario corresponde a la concepción tradicional del sujeto en tanto que yo consciente y coherente. El sujeto unario rechaza en el inconsciente (clivaje) todo lo que es de orden de la pulsión y alimenta a nivel consciente la ilusión de su unidad y de su plenitud. Por el contrario el sujeto en proceso (Kristeva), móvil, tironeado entre las exigencias de las pulsiones y aquellas de la razón, prueba sus contradicciones, interroga la preponderancia de la conciencia racional y puede tener acceso a lo pre- verbal. El rasgo del erotismo, del que escribe Bataille- en relación a Sade- que es “la actividad sexual de un ser consciente (pero

que) no escapa menos a nuestra conciencia.”<sup>1</sup>, es de anexar a lo consciente la representación de la pulsión a fin de asegurarse el control.<sup>2</sup> Esta tensión no es resuelta nunca y suscita la contradicción más general del texto sadiano, que se juega entre el desencadenamiento de la orgía y de la disertación, y la actualización de un sujeto amo de sí, de su goce y de su razonamiento.

Sin embargo, las estructuras de oposición que encuadran el conjunto del texto se ata de nuevo más particularmente en Sade a las estructuras fetichistas de un lado, del sadismo y de sus retruécanos “masoquistas”, de otro. Fetichismo y sadismo gobiernan la división del sujeto, le dan su significación, y vuelven con las disonancias multiformes de lo heterogéneo paródico. Es la oscilación característica del fetichismo entre irracional y racional, deseo fantaseado (creer en la existencia del falo materno) y principio de realidad (saber que ese falo no existe) que se hace aquí pertinente. En cuanto al sadismo-masoquismo, aparece de una oposición fundamental entre posición activa y posición pasiva, y nos referiremos a ella en tanto “unidad estructural indisociable”<sup>3</sup> y no en relación a la personalidad de Sade, que es fundamentalmente una personalidad sádica. En efecto, hay un cierto abuso del lenguaje en calificar de masoquistas algunos episodios donde los agentes buscan el sufrimiento físico. Contrariamente al masoquismo, que delega a “una persona exterior” el rol de

sujeto, el libertino no renuncia nunca a controlar todo, y no comparte de ninguna manera el deseo de expiación del masoquista, ni su abandono al castigo. G. Deleuze, al cual Sade le sirve de referencia única, tiene razón en distinguir un masoquismo “propio del sádico” (como un sadismo propio al masoquista), a no confundir con el masoquismo...del masoquista.<sup>4</sup> Se hablará entonces más de las vueltas- una de las estructuras de base de la escritura de Sade- que de complementariedad, noción que sugiere en un mismo sujeto una unidad sádico- masoquista. De todas formas la posición sádica cuenta mucho en la orgía sadiana, ya que el sadismo resulta forzosamente de la “necesidad de abolir el universo (genital) de la diferencia”<sup>5</sup>, o, para retomar los términos de Deleuze, implica la supresión de la madre.

Sobre algunos puntos el texto de Sade podría aportar una desmentida al análisis de Deleuze, tan luminoso como sea. “Nunca un verdadero sádico, escribe, soportará una víctima masoquista”, y por cierto el gentío anónimo de las víctimas sadiana, siempre recalcitrantes, aportan la prueba, pero se podría bien fácilmente hablar de masoquismo en relación del personaje de Justina- algunos lo han hecho, es cierto al precio de una extrapolación. Deleuze rechaza de otra parte la asociación masoquismo- pasividad y sadismo- actividad, bajo el pretexto que “prejuzga” la unidad sado- masoquista: sin embargo, es reivindicado por Sade mismo,<sup>6</sup> esta asociación

corresponde a las vueltas de una posición a otra, y limitada a la elección de una postura física como en Sade, no presupone necesariamente la unidad psíquica sado- masoquista. Otro detalle: Deleuze reúne el fetichismo al masoquismo asociándolo a la denegación y al “suspense”, y no ve en Sade más que negación y una forma de fetichismo habiendo “roto” con la denegación para asociarse únicamente con la negación. Asimismo, no ve el humor de Sade, asignando el humor al masoquista, y la ironía al sádico. Se debe matizar estas divisiones. El libertino sadiano coquetea con la denegación, cuando él cultiva sin creerlo la ilusión y el simulacro, y el humor está por todas partes en Sade. En fin, reenviando a Freud, Deleuze da cuenta que debe existir a nivel del cuerpo una erogeneidad propiamente masoquista que favorece la obtención del placer por la mediación del dolor, pero que no debería quizás limitar a lo “verdadero” masoquista, a menos de concluir que Sade, quien, como sus personajes, amaba hacerse pegar (por ejemplo con un martinete con agujas), habría sido masoquista después de todo, ya que estaba dotado de esta erogeneidad particular.

La inversión masoquista interviene “a la salida de los ejercicios sádicos, como su límite extremo y la sanción de infamia gloriosa que los corona”, confirmando al libertino “en una poder inalienable” (Deleuze). Esta descripción se verifica en caso todos los episodios “masoquistas” de la *Historia de*

*Julieta.* Es así que Julieta, habiendo terminado los preparativos de un incendio que va a hacer perecer a una familia, tiene goces extraordinarios, pero insuficientes para calmar su excitación. Presa de un eretismo insaciable, ella desea y entonces agencia su propia humillación, de donde resulta que no renuncia un instante al rol de sujeto, y que la vuelta “masoquista” está enteramente condicionada por la excitación sádica que la ha precedido:

Yo hice que me tiraran desnuda sobre el sofá de uno de mis gabinetes, y ordenaba a Elvira traerme a todos mis hombres, recomendándoles de hacer de mí todo lo que quisieran, teniendo en cuenta que me tratasen como una puta (...) Uno de esos libertinos (yo le había permitido todo) advierte que no era sobre el sillón que quería cogerme, sino en el fango (...) Me dejé llevar por él sobre el estiércol, y prostituyéndome ahí como una marrana, lo excito hasta humillarme aún más. El villano lo hace, y me deja sólo después de haberme orinado en la cara (...) Y yo era feliz, más me revolcaba en la suciedad y en la infamia, más mi cabeza abrazaba la lujuria, y aumentaba más mi delirio (...) y nada, no, nada calmaba el estado cruel en el cual me sumergía la idea del crimen que venía de cometer.

La división del sujeto se manifiesta en esta descripción, primero bajo la forma de una identificación parcial con la víctima (“más me revolcaba en la suciedad... y más aumentaba mi delirio”) posición masoquista de todas formas inseparable del fantasma sádico: “Me hago sufrir”, es siempre de una manera o de otra, “hago sufrir en mí al otro que he puesto” “Hay un desdoblamiento interno” (Laplanche)<sup>7</sup> En una segunda fase del desdoblamiento, el “yo” sádico se

identifica al superyo<sup>8</sup>, sea en la “posición del machismo”, del “que pone en escena” o “posición sádica” (Laplanche). El pasaje citado ilustra de manera límpida la dependencia de la posición masoquista en relación a la posición sádica. El masoquismo de Julieta exige de preparaciones activas, y ella se convierte en la que pone en escena su propia humillación.

La oscilación entre creencia y saber en el fetichismo, la inestabilidad de las identificaciones en la estructura sádico-masoquista, sin olvidar la identificación a los objetos parciales: esos diversos fenómenos suscitan un sujeto dividido, pero encarnizado a realcanzar su unidad. Querer decir todo de lo que se ajusta a lo pre- verbal preservando una concepción de la persona que se limita al pensamiento lúcido, captar una parte considerable de los “representantes de la pulsión”, librándose a aquellas: ahí se origina lo heterogéneo del texto. Siempre en vías de ser dominada, la división del sujeto no cesa por lo tanto de diseminarse en el encuadre y en el discurso de la orgía.

### *EL HUMOR, LA RISA*

El humor singular de Sade ilustra en cada página la distinción entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, y descansa sobre un diálogo implícito entre el yo y

el superyo. De todas formas, funciona en los límites de lo consciente.<sup>9</sup> La definición del humor queda incierta- puede recortarse con otras formas de lo cómico, tales como la ironía, y escapa a todo análisis retórico. Se ha podido definir la ironía como figura de estilo, y aún como tropo y figura *in absentia*, al menos cuando se acerca a la antífrasis.<sup>10</sup> El humor también puede reenviar a un texto ausente, pero sin invertir necesariamente el lenguaje. Revela antes que nada un contexto situacional. Se sostiene algunas veces de figuras de estilo como el paralelismo. En fin, constituye muchas veces uno de los ingredientes lúdicos de la parodia. Hablando de “la lucidez manifiesta de la parodia o del pastiche”, Genette remarca que en los mejores casos el juego no es “premeditado” y desemboca en el humor.<sup>11</sup> Recomienda no mancillar el término- el humor es una cosa frágil, que peligra en deshacerse si se lo nombra. Sin embargo uno no puede evadir el peligro. El humor sadiano recorre todos los matices, el “principio de délicatesse” tan a gusto a Barthes no es siempre de la partida, y el rosa vira muchas veces al negro. Se deberá preguntarse si el humor negro hace notar las mismas explicaciones teóricas que el humor rosa.

Julieta, llegando a la mitad de su relato, hace una pausa y traza con complacencia su autorretrato: “Yo entraba entonces en mis veinticinco años. No tenía sin embargo nada para quejarme de la naturaleza (...) Lo delicado de mi talle se



había conservado perfectamente, mi garganta, siempre fresca y redonda, estaba maravillosamente sostenida. Mis nalgas, elevadas, y de un blancor agradable, no se resentían del exceso de lujuria a las que las había librado; su agujero era un poco largo en verdad (...); mi coño no era ya tan derecho, pero con coquetería, las esencias y el arte, todo esto tomaba, según mis órdenes, la luminosidad de las rosas de la virginidad”. El cuerpo de Julieta porta y niega a la vez el paso del tiempo. Baña en el presente onírico de la repetición orgiástica. Julieta misma no está más que a medias engañada de sus afirmaciones- denegaciones. En cuanto al autor- el verdadero sujeto de la enunciación- y al lector, ellos *saben* que el libertinaje de Julieta contradice la ficción de un cuerpo intacto. El efecto humorístico tiende de un lado a este saber superior delegado al destinatario (valor pragmático del humor), de otro lado, a la división interna del sujeto, que sabe y finge no saber. Esta división es aquí sustituida por Julieta narradora, es decir sujeto aparente de la enunciación, que toma alguna distancia con su personaje de veinticinco años, sujeto del enunciado.

La hesitación del humor entre saber y denegación de realidad recuerda entonces aquel del fetichismo, pero resulta de una elección deliberada y lúdica, ya que el sujeto juega conscientemente con creer en la existencia de una naturaleza en armonía con sus deseos. Freud discierne bien en el humor

una tensión entre el principio de placer y el principio de realidad,<sup>12</sup> el yo narcisístico, producto de un superyo por una vez benevolente, dirigiéndose al sujeto como los padres al niño: “¡Mira! ¡Este mundo que parece peligroso, no es más que un juego de niños, y no merece más que bromas!” La división interna que vemos en Julieta, Freud la ubica entonces a una relación dialéctica entre el superyo y el yo, el uno espectador y el otro objeto de un humor consolador al cual se identifica en tanto sujeto, lo que sugiere que la omnipresencia del humor, como aquella del sadismo, está ligada en Sade al desarrollo excepcional del superyo, que le dicta sobre el modelo placentero la denegación conciente de lo real.<sup>13</sup>

Cuando el humorista dirige su broma sobre el otro, la división se juega entre dos individuos distintos. El ejemplo de Julieta puede aún ilustrar esta segunda situación, si se considera que el verdadero humorista y sujeto de la enunciación no es Julieta narradora, sino su creador, el cual, con la complicidad del lector, fantasma sin ser engañado el presente atemporal de su utopía erótica. Baudelaire, en *De la esencia de la risa*, propone el trayecto inverso, yendo de una división externa al sujeto a su división interna. Describiendo él también la división entre el sujeto y el objeto de la risa, adopta un punto de vista moral y metafísico e insiste sobre el sentimiento de superioridad de quien ríe, poseedor de un saber que escapa al objeto de la risa. No se está más lejos del

superyo parental freudiano, al menos con la indulgencia. Es que Baudelaire analiza lo cómico, y no el humor, análisis que ofrece quizás un punto de acceso al humor negro. Pasando al caso del artista, Baudelaire, transpone en dualidad interna y psicológica la división entre sujeto y objeto, y es allí donde él se acerca a Freud.<sup>14</sup> Para hacer reír, el artista debe a la vez saber y fingir ignorar.<sup>15</sup>

¿De qué tipo de saber se trata? Digamos que el humor niega bajo el modo lúdico las verdades o una lógica comúnmente admitida, como lo prueba el término “naturaleza” que aparece en Freud y en Baudelaire. Por el contrario la ironía implica una connivencia más intelectual, al saber particularizado que el lector no posee necesariamente, en cuyo caso el efecto irónico se le escapa, mientras que el humor finge ignorar las evidencias o una visión del mundo largamente expandida.

A partir de estos trazos fundamentales, que corresponden al uso de Sade en su conjunto, se puede proceder a un análisis más fino de su humor. Deriva, en primer lugar, de la apariencia de la novela sadiana al género libertino. La novela libertina oscila de ordinario entre dos opciones, según que ponga o no la transgresión de la conciencia moral, lo que lleva ya sea a la representación obscena del cuerpo, como a la ficción de inocencia.<sup>16</sup> Sade mezcla estos dos puntos de vista. Afirma la inocencia, pero fundada sobre la universalidad del

crimen, y actualiza la transgresión por lo obsceno del vocabulario. Señala así la duplicidad del modelo libertino, que tiene necesidad de las justificaciones del discurso para mantener la ficción de inocencia. Fingiendo ignorar las exigencias de la conciencia o de las convenciones, Sade pinta todas las desviaciones con una imperturbable naturalidad y contra toda verosimilitud, y es así que se encuentra en el dominio del humor: “Si hace falta huir cada vez que uno comete un crimen, uno no se podría establecer en ningún lugar”. Lo que hace la fuerza de este humor, es que no solamente él ignora los obstáculos de lo real, sino que, tomándose casi en su propio juego, impone el deseo como última realidad, ya que el resorte principal de la acción es la realización del fantasma. Así del sepulcro de San Pedro: “¡Oh, qué sofá para hacerse encular! Digo a Sbrigani (...) Vamos, dejame hacer, en menos de un mes, Julieta recibirá, en este altar magnífico, el modesto consolador del vicario de Jesús”. Irá hasta jugar únicamente con la realidad múltiple del deseo, oponiendo un deseo al otro. Así de un sodomita: “Él se olvidaba aún al punto de menearme el clítoris”.

El humor sadiano puede apoyarse en otras disyunciones lógico- semánticas. Lo esencial es que el enunciado no subraya nunca su imposibilidad interna o situacional. En el registro obsceno, se notará las invenciones bufonescas que tienden a vaciar la violencia sádica: “Atamos todas las pijas,

con los cordones de seda, al techo...”<sup>17</sup>; “...acabarle atrás: operación a la cual procedía levantando la cola de su piel de tigre”. Se reconoce aquí la “mecánica adherida sobre el viviente”, la noción de una “naturaleza trucada mecánicamente”, por el cual Bergson, quedando por otro lado en la superficie del fenómeno, explica la denegación cómica de lo real.<sup>18</sup> Sade ama rebajar lo humano a lo animal, o mejor a un simulacro inanimado. Persistiendo en esta vía, se encuentra lo grotesco, que Baudelaire, oponiendo la creación a la imitación, considera como el resorte de lo “cómico absoluto”. Sustraídos a las exigencias de la mimesis, lo grotesco se aseguraba un margen más grande de creación que las otras formas de lo cómico. Él experimentaba la superioridad del hombre no sobre el hombre, sino sobre la naturaleza, distinción que, al inicio, se define todavía en relación a los criterios miméticos de los cuales ensaya escapar. Baudelaire ajusta lo monstruoso cómico a la categoría de lo grotesco, es por este sesgo que ciertas formas de grotesco sadiano, sin excluir el humor, ilustra su distinción entre creación e imitación. Se pensará en las invenciones anatómicas destinadas a bonificar la performance sexual más allá de los bordes de lo posible: clítoris gigantes, proporciones y particularidades monstruosas de los órganos masculinos, en el carmelita Claude- “por un milagro de la naturaleza, únicamente acordado por ella a sus favoritos, Claude estaba

dotado de tres bolas” o el gigante Minski, “poniendo al día un boquerón de dieciocho pulgadas de largo sobre dieciséis de circunferencia, montado de un hongo vermejo y largo como el culo de un sombrero”.

Del *humor negro*, Breton ha remarcado sobretodo la parodia de la novela negra, estos pasajes “de una ultranza manifiesta”, donde uno lo ve bien, dice “que el autor no es engañado”<sup>19</sup>. Y él elige todo el episodio de Minski para ilustrar su propósito. Este tipo de humor tiene en efecto un lugar importante. Sin embargo hay más para decir sobre el humor negro de Sade. La inocencia finge en el resto el resorte subyacente. Puede doblarse de efectos estilísticos que subrayan las rupturas lógicas. Paralelismo: “*Cinco mil libros de renta, Julieta, y los gano con veinte mangos de arsénico*”. Antífrasis y máxima: “Sí, cierto, retoma el ministro, haría falta que las leyes fueran más severas; no hay países gobernados más felizmente que aquellos donde reina la Inquisición”. Contradicción entre dos frases que yuxtaponen el sacrificio de los niños y la celebración de la fecundidad del hombre y de la naturaleza: “En la isla de Nicaragua, está permitido a un padre vender a sus hijos para ser inmolados. Cuando estos pueblos consagran sus maíces, ellos acaban ahí, y danzan alrededor de esta doble producción de la naturaleza.” En estas citas, las simetrías, el sin sentido de la yuxtaposición, hace pasar algo del efecto disyuntivo hasta en

la materialidad de la frase. Por qué uno se ríe cuando alguien se trastabilla en la vereda o se resbala sobre el hielo, pregunta Baudelaire, que atribuye este efecto al sentimiento de superioridad del espectador (efecto cómico, pero fuera del humor)<sup>20</sup>. Hay sin embargo una mejor explicación. La risa de repente hace eco a la caída inesperada, lo que permite agarrar a la vez la diferencia y la articulación entre la risa del niño, y el sentido del humor que el niño no posee todavía. Julia Kristeva encuentra que la risa se incorpora a la “especialidad semiótica arcaica” (pre- verbal) del hecho que él comparte con ella el mismo “sustrato” en “la articulación movilidad/ fijación”<sup>21</sup>. El acceso al lenguaje, pasaje a la verbalización y a lo simbólico, es la condición de posibilidad del humor, en el cual la disyunción lógica se sustituye a la disyunción física. De esto se disciernen rasgos aún quizás en el agenciamiento de la frase, como una risa puntuando la desaparición del sentido.

Kristeva describe un hecho general en la evolución del individuo. Bataille analiza la risa sadiana estableciendo un paralelismo doble, entre lo heterogéneo concreto y lo heterogéneo intelectual, y entre la analidad (infantil o no)-excreción física- y la risa adulta- excreción ideológica- las dos fundadas sobre la alternancia detención/ movilidad, y mucho más de lo que parece ya que “la mierda puede ser caracterizada por la hilaridad que ocasiona”<sup>22</sup>. “Las

creaciones fabulosas, los seres en los cuales la razón, la legitimación no puede ser sacada del código común, excitan, muchas veces en nosotros una hilaridad loca”, ya escribía Baudelaire. Esta risa excretoria es una risa de exclusión: el objeto de la risa “otro”, y tratado como desecho, suscita un rechazo (todo cuerpo extranjero no rechazado siendo por el contrario el objeto de una apropiación). Lo que nos lleva al humor negro.

En la escena paroxística donde Julieta y Noirceuil ejecutan a sus respectivos hijos, esta pequeña frase- “Mariana es asada”- a propósito de la hija de Julieta, una niña de siete años que se tira al fuego con algunos “detalles”, puede sacarle una sonrisa al lector. Es en todo caso un rasgo de humor:

Yo la ayudo, como él, me armo de hierro para rehacer los movimientos naturales de esta infortunada, que los avances convulsivos llevan hacia nosotros; se nos menea a las dos, nos enculan; Mariana es asada (...) está consumida. Noirceuil acaba, yo también.

Cuerpo extraño, pollito, excreción insignificante, Mariana suscita una risa de exclusión. El humor negro muestra hacia la norma un desconocimiento igual a aquel del humor rosa, e ilustra en el mismo acto la división del sujeto, pero es por la mediación del superyo sádico y la mayor parte del tiempo por el encuentro del otro. El placer que él dispensa tiende a asegurarse que el mal, y no el bien, traspasa las normas de lo



posible. Persiguiendo, se reencontraría la lógica perversa que enrola el humor negro en el ataque que sostiene contra el discurso moral y político.

### *EL LUGAR DE LO OBSCENO*

Más cerca de la risa que del humor, de lo semiótico pre-verbal que de lo simbólico, lo obsceno domina menos que el humor sus raíces inconscientes y testimonia más acerca del proceso del sujeto. Así como se despliega en Sade, hurta instantáneamente nuestros hábitos culturales<sup>23</sup>, ya que se sostiene del rasgo más evidente de la ideología sadiana- el contraste entre dos registros de lenguaje, grosero y elevado:

Y cuando fuimos los tres fuera de la casa, nos pusimos a menearnos como garzas, hasta que el astro de los cielos, viniendo a dar claridad a nuestros saturnales, nos obligaba en fin a suspenderlos...

La mezcla de significantes heterogéneos elimina toda reducción de lo obsceno sadiano al chiste picante. Obstáculo continuo a la unidad de tono, hace virar regularmente el pastiche a la parodia.<sup>24</sup> Alimenta la oposición entre dos tipos de descripción: aquella de la belleza clásica, conducida en un estilo de una elegancia convencional, y la enumeración de las partes del cuerpo, nombradas y descritas en el lenguaje más

crudo, y algunas veces más pintoresco. Ahora bien, Sade hace gala de una mayor facilidad en ese segundo tipo de encuadre.<sup>25</sup> Acentúa y sistematiza el contraste de los registros ya frecuentes en la pornografía, suprimiendo toda floritura eufemística en la descripción del cuerpo orgiástico. Esta práctica no puede transformar la significación. Es evidente, en principio, que tal subversión de la institución lingüística y literaria engloba todo lo social.<sup>26</sup> El vocablo obsceno rompe la trama del lenguaje, y hace palpable lo que el deseo pone a reto a las convenciones y al equilibrio de la comunidad, así como al dominio del sujeto racional.<sup>27</sup> Y se liga a las concepciones energéticas de Sade<sup>28</sup>: no es por azar que el lenguaje energético quiere decir muchas veces lenguaje grosero.

La frecuencia del vocablo obsceno, inseparable de la nominación, está en función de la preponderancia del cuerpo mutilado. Lo obsceno es lo que está *demás*, y “esta percepción de la demasía se condensa sobre el cuerpo<sup>29</sup>” La novela sadiana hace notar lo obsceno, no solamente por su vocabulario que *detona* en relación a la elegancia del estilo, sino por la exhibición generalizada de lo corporal, donde la coprofilia toma un lugar insólito. Es el vocablo obsceno que sella la asociación de lo escatológico, lo sexual, y de la violencia desencadenada. Su enunciado tiene el poder de hacer surgir el recuerdo arcaico, de reenviar al “léxico

popular de la *lengua materna*” y a “la teoría sexual infantil ligando el excremento con lo sexual”, acción por el contrario “vaciada” por el empleo de “la lengua extranjera” del vocabulario científico. La reiteración sadiana del vocablo obsceno tiene relación con aquel de la cura psicoanalítica. “La imagen mnémica” de lo corporal, incluidos los fantasmas infantiles del desmembramiento “vuelven con intensidad”<sup>30</sup>, descolgadas o facilitadas por la crudeza de los términos adyacente. De todas formas, las fronteras se establecen en Sade entre las imágenes de naturaleza diferente y los registros de la lengua que les corresponden. La palabra obscena está reservada al goce, y el suplicio está descrito en estilo casto:

Se calza un zapato con puntas de acero, se apoya sobre dos hombres, y lanza, con todas las fuerzas de sus riñones, una patada sobre el vientre de la doncella, quien, ahuecada, agujereada, ensangrentada, se dobla y nos da su fruto indigno, que el malvado arroja al instante flujos espumantes. Muy cerca del espectáculo, a la vez cogida por delante y por detrás, chupando el consolador de un joven que, en ese momento, descargaba en mi boca, meneando un coño en cada mano, me fue imposible no compartir los placeres del príncipe y perdía mi esperma imitándolo.

El contraste de los dos registros distingue la escena de placer el desmantelamiento de la díada madre- niño. Sin ser siempre tan tirada, la oposición reaparece más o menos en cada episodio de tortura, y cada vez para trazar las demarcaciones. Se verá en este recuento de lo obsceno cara al acto sádico y a su desmesura una forma de puesta en

distancia, y aún una censura. Inversamente, la irrupción de lo obsceno se acompaña de un proceso de “desemantización” que pertenece al orden de la significancia (sea el proceso de significación más acá o más allá de las palabras).<sup>31</sup> Por intermedio de la palabra obscena que ella enviste, la carga pulsional, rechazada en la representación verbal del acto perverso, pasa al goce que provoca. Lo obsceno señala la realización fantasmática del deseo. Lo que aclara plenamente la intuición de Barthes cuando escribe: “El lenguaje crudo de Sade es la parte utópica de su discurso.”<sup>32</sup>

La palabra obscena lleva consigo el rasgo mnémico de la época donde el juego con el cuerpo alimenta las primeras representaciones y donde el niño no distingue en forma muy neta entre las representaciones- cosa y las representaciones- palabra: de donde los términos “cuerpo sonoro”, de “palabra- ruido”, de “palabra- órgano”, y de “explosión motriz”, para designar las representaciones que suscita en el adulto, y de ahí la oposición entre “afectos brutos” y “sentimientos”, como entre procesos primarios y procesos secundarios, La lengua cortés, lugar de rechazo, *sustituye lo sentimental a lo sexual, la metáfora a lo literal*. Inversamente, Sade da a ver “lo sexual en la fuente del lenguaje”, cuando éste, en los bordes del placer, se reduce a su más simple expresión, el vocablo obsceno que hace cortocircuito la comunicación.<sup>33</sup>

El registro del sentimiento que Sade desmitifica por la escritura obscena, ataca en el discurso. Todo el discurso contra el amor se apoya sobre una fuerte dicotomía entre placer y afectividad y aún afirma su incompatibilidad, homólogo de una oposición materia- espíritu que contradice el materialismo profesado por Sade: “Me parece (...) que es una cosa bien diferente admirar que gozar, y que no solamente no es necesario amar para gozar, sino que alcanza gozar para no amar”. Bajo su forma completa, la argumentación pone el disgusto de los órganos sexuales en el origen de esta incompatibilidad:

No quiero que una mujer se imagine que le debe alguna cosa, porque me encamo con ella (...) No he creído jamás que de la unión de los cuerpos, pueda resultar aquella de los corazones: veo en esta unión física grandes motivos de desprecio (...), de disgusto, y ni uno de amor...

Es el miedo de la mancha física- la perspectiva de lo abyecto- que hace ver como una impostura el lenguaje eufemizante (más que “metafórico”) del amor y rechazar el registro sentimental a favor de la palabra cruda. En Sade, éste es casi inseparable de las imágenes fálicas, que evocan la unidad del sujeto- muchas veces cuando ella está a punto de perderse. Asociada a la amenaza de la abyección, sustrato mismo de la angustia de castración, lo obsceno fálico debe conjurar la ruptura de las fronteras del yo, ya que dotado “de

lo todo poderoso de un fetiche del órgano ausente”<sup>34</sup>. Convocado por la nominación al momento de la pérdida de conciencia, aparece como una afirmación mínima. Dicho de otro modo, la escisión brutal de la dríada madre- niño en la violencia sádica, el recurso a la lengua cortés para describir esta escisión, y, al contrario, el lenguaje obsceno al momento del orgasmo tendrían los tres la misma función doble: significar y frenar el vértigo de lo abyecto y de la transgresión.

Una vuelta “masoquista” puede sin embargo producirse, cuando el dominio del sujeto sádico toma la forma de una victoria sobre su propia repugnancia, sea por la perversión (se ha visto un ejemplo más alto) sea por interés como aquí:

Hice todo lo que deseaba ese libertino: le chupaba el consolador, me dejaba abofetear, pederrear en la boca, cagar sobre la garganta, escupir y orinar sobre la cara, tirar la punta de las tetillas, dar patadas al culo, y definitivamente coger por el culo, donde no hace más que excitarse, para descargarse en la boca, con la orden expresa de tragar su esperma.

Si el vocabulario obsceno es aquí asociado a la descripción de los malos tratos (por otra parte relativos), es del punto de vista de Julieta narradora y sujeto que se ubica en posición de víctima pasiva. Sin orquestar aquí su propia humillación, Julieta consiente libremente. Su dominio de

sujeto alcanza a suprimir la incompatibilidad ordinaria entre vocabulario obsceno y suplicio.

Sin decir que lo obsceno es el lenguaje de los agentes sólo. Asociándolo demasiado exclusivamente a la descripción de la víctima, Bataille se persuade de la función de exclusión: “El lenguaje ordinario (de Sade), escribe, tiene el sentido de un rechazo de la dignidad humana” y subraya “los lazos del erotismo y de lo infame (que) contribuyen a hacer del mundo de la voluptuosidad un mundo de deshecho y ruina”<sup>35</sup>. Es llevar a Sade en dirección del “Mal” (Bataille) y del pecado, pero no es desconocerlo del todo. A pesar de la procacidad, con o sin el acompañamiento de discordancias, muchas de las escenas no se señalan más que por el sombrío martilleo de los mismos vocablos que se repiten:

Cuando todos los artefactos me hubiesen pasado por el culo, no formamos más que un solo grupo. Me acuesto de espaldas sobre un hombre que me encula; otra me coge; con mi mano derecha, facilito la introducción del consolador de un hombre en el culo de Zanetti que, acostada sobre otro, recibía un consolador en su concha; con mi mano izquierda, hacía otro tanto con Rosettim igualmente cogida por detrás y por delante. Un hombre cogía aquel del cual yo era sodomizada, y cada uno tenía uno dentro de la boca.

Se mide toda la distancia que separa esta mecánica compulsiva de lo obsceno rabelesiano. La de Sade tiene por corolario el discurso sobre la mancha y pone a la alteridad absoluta del sujeto en vistas a su cuerpo, aún hasta el rechazo

del cuerpo. La orgía sadiana, que desemboca en la muerte de las víctimas, no produce nunca un *devenir* en los verdugos. La lengua obscena no hace más que nombrar los fragmentos del cuerpo. Que se considere esta acumulación como erótica, grotesca o miserable, exhibe un cuerpo deshonrado en la medida que es solicitado, que no se funda nunca en la aceptación de lo físico.<sup>36</sup>

### *LO ESCRITO Y LO ORAL*

La *Historia de Julieta* data de un momento donde el género novelesco porta todavía los rasgos de la tradición oral, rasgos que se borrarán con la crisis del romanticismo.<sup>37</sup> En Sade, los factores más precisos intervienen también: su subjetividad, la clase de la que él surge, la enseñanza que él ha recibido, sus años de prisión, su actividad cívica y su reflexión política durante los años revolucionarios. Así se inscribe en su novela una relación doble, colectiva y singular, entre lo escrito y lo oral.

Esta relación no es simple, porque pone en juego la representación escrita de la palabra oral y la interacción de trazos característicos sea de lo escrito, sea de lo oral a la vez. La primera (el relato de Julieta) ocupa el conjunto del texto



con excepción de un total de algunas páginas, de las cuales el reparto no es indiferente. ¿El efecto de oralidad se mantiene en el curso de la narración, o bien cede el lugar al efecto escritural, a pesar de la situación de escucha interna de la novela? ¿Y cuál es la significación de ese estatus de oralidad y su relación con lo escrito? En el interior del relato de Julieta, uno tiene largos fragmentos proporcionados- diálogos y sobre todo arengas- que introducen un marco suplementario de oralidad. Las mismas cuestiones se adoptan a propósito de este segundo marco, cuyo efecto heterogéneo, de todas formas, se establece directamente al plan del enunciado en las rupturas visibles de la textura narrativa. Éstas corresponden sea a las alternancias del relato y de la palabra proporcionada, sea a los tipos de palabra diferentes. Sin embargo, es en relación a la enunciación que esto heterogéneo hace sentido.

### *VOZ NARRATIVA, VOZ DE EROS*

Muchos rasgos aparentan al relato oral en el enunciado de Julieta: intriga relajada y repetición de episodios análogos, encuentros sin motivo, acontecimientos inverosímiles o fantásticos, evocación de una causalidad vaga y superior, que ubica la razón de ser de las acciones en la búsqueda del mal y del placer más allá de toda conexión psicológica; recuso al

discurso de la *doxa*- con contenidos invertidos, paródicos.<sup>38</sup> Estos rasgos se encuentran también en *La nueva Justina*, que por otra parte es una novela *escrita* en tercera persona, al menos en esta versión final de *Justina*, y testimonian más acerca de la tradición en la cual se ubica Sade, y de su manera de escribir, que de la ficción de una narración oral en primera persona. Es bajo el ángulo de la enunciación y del punto de vista de los narradores que esta ficción es la más interesante.

Además, los temas de las disertaciones de la escena orgiástica, realizan la confusión entre voz narrativa y voz de Eros. Y la confusión de los sexos, en particular la cuestión del sexo de Julieta, informa la mezcla de voces. ¿Qué ganancia-narrativa, textual, psicológica- Sade encuentra en elegir a una mujer heroína- narradora, y cómo problematizar ese privilegio acordado a la mujer? ¿Y en qué medida Julieta es una mujer? Es el estudio de los niveles de la narración que nos aportará el esbozo de una repuesta más segura.

En ella misma, la elección de una heroína narradora no aparece en el vacío. La novela de los siglos XVII y XVIII marca una predilección frecuente por el personaje femenino, y la ficción para el género novelesco se establece en un público femenino- aunque también para la novela picaresca. El relato en primera persona, estrategia de lo verosímil, deviene preponderante en el siglo XVIII, y se encuentra múltiples narradoras antes que Julieta. En cuanto al sub-

género pornográfico, orientado por el contrario hacia el público masculino, quiere también a la heroína narradora, elección que introduce una prima de erotismo apreciable. La voz de Julieta, como aquella de las historiadoras de los *Ciento veinte días*, debe algo a este modelo.

Sin embargo, su presencia está sobredeterminada. Sade, ya se ha visto, tiende a apropiarse de lo femenino, y la escritura exige un pasaje por lo femenino- fantasma del incesto con la madre, rivalidad con lo materno generador, el descenso en lo abyecto kistevaniano. Más profundamente, la elección de las narradoras o de Julieta como contadora y portavoz traiciona la sobrevida de un amor “secreto, anal, entre madre e hijo”, introduciendo a la madre en tanto testigo cómplice en la puesta en escena perversa<sup>39</sup>, y desembocando sobre el fantasma de una escritura fálica, que encuentra su metáfora en el simulacro y los objetos fetiches.<sup>40</sup> Esta jerarquía se persigue en el plano de la narración: es significativo que sea un sujeto masculino que toma a su cargo la transcripción del relato oral de Julieta. De todas formas, el estatus de Julieta narradora no es simple y su valor no se limita al solo arte de narrar en alta voz, no a la violencia de lo irracional ni al rechazo de la ley. Se sostiene también inversamente, de su arte de razonar, y no es menos significativo que Sade haya transpuesto su *Justina* en tercera persona en el momento mismo donde él creaba su Julieta

narradora: decisión que revela el proyecto paródico y consiste en hacer contar y justificar el crimen por el criminal, y a hacer de este criminal una mujer filósofa. Seguidamente, viendo las aptitudes contradictoras del personaje, la elección de una narradora se ajusta a la estructura fetichista. Según el plan de la narración, el texto oscila entre dos proposiciones: Julieta tiene el falo, y no lo tiene. Esta mujer privilegiada es un hombre: ella tiene (casi) todos los rasgos de lo masculino, pero le falta la escritura.

El erotismo bisexual y los comportamientos “masculinos” de Julieta estudiados en la primer parte se ajustan más o menos explícitamente a la producción del relato. Así, es por la riqueza de invención que la acompañaría que lo “tribal” hace de ella superior al hombre común. Hacia el fin de la novela, una nota del escritor refuerza esta opinión que viene de expresar Julieta:

Estas criaturas atractivas (los tribales) que la opinión de los tontos se refiere con tanta idiotez, portan en la sociedad las mismas cualidades que en el placer: son siempre más vivos, más amables, más espirituales que los otros; casi todos tienen gracia, talentos, imaginación: ¿por qué entonces querer que pertenezcan sólo a la naturaleza? Pesados sectarios de los placeres comunes, ustedes los insultan porque ellos los reniegan; pero analizando aquellas que os aman, se las encontrará casi tan bestias como ustedes.

Si hay para el escritor pasaje por lo femenino, es un femenino desviado y enriquecido de una cierta familiaridad

con lo masculino. La relación especular entre orgía y narración reaparece, subrayada en un diálogo de Julieta con sus amigos, donde uno se felicita de lo que la confusión de sexos genera, la variedad del relato- proposición puramente abstracta que no puede convencer más al lector: "... Se trata aquí de la corrupción de los sexos, dice (Julieta); ya que Duvergier alimentaba igualmente las fantasías de uno y de otros: - Vuestros cuadros, así mezclados, no serán agradables, dice el caballero" La superioridad de lo tribal se religa directamente a su erotismo polimorfo, ya que la naturaleza, acordándole "una imaginación más sensible", le ha "prodigado, también, todos los medios del placer y de la voluptuosidad"- superioridad sin mañana sobre lo homosexual, anulado por la mayoría de las figuras orgiásticas, donde la sodomía termina siempre por acercar el erotismo femenino a la ley de lo Mismo. Otra herencia de lo masculino sin prejuicio de lo femenino, así como Julieta puede prostituirse libremente y procede al intercambio de los hombres (con exclusión de los amos), ella es a la vez agente y objeto del intercambio del relato<sup>41</sup>. Recíprocamente, ella no *habla* sobre su propio goce, rasgo excepcional por un personaje femenino salvo en la pornografía, en un registro en el cual la elección es significativa, ya que conlleva también la ambivalencia fetichista.

En efecto, su privilegio se traduce más constantemente por el dominio del vocabulario sexual, sea obsceno, sea técnico, pero, como esta lengua que está constituida desde hace tiempo a partir de una enunciación masculina, su discurso carga la imprecisión en cuanto a la fisiología femenina. Julieta habla sobre su goce como hombre<sup>42</sup>, es así, por otro lado, como ella tiene el control racional. De allí la cuestión siguiente: ¿ella habla tan así, o más bien lo hace, como sus hermanas en la pornografía? Se debe comparar aquí con el vocabulario pornográfico del siglo XVIII. Sea por ignorancia, sea por indiferencia, este vocabulario, aplicado a la mujer, queda vago a pesar de su crudeza. Su referencia es masculina, ya que no hace distinción neta entre los dos sexos. Describe corrientemente el orgasmo femenino, como el masculino, con el verbo *descargar*<sup>43</sup>, y utiliza para las mujeres como para los hombres los sustantivos *cogida*, *descarga*, *simiente*.<sup>44</sup> Sade es el único quizás en utilizar *esperma* y *eyacular* en relación a los personajes femeninos.<sup>45</sup> Dando voz a una mujer filósofa, parece encarnarse sobre el uso pornográfico o popular, bien retardado según la ciencia contemporánea que no atribuía más el esperma a la mujer en la época donde él escribía.<sup>46</sup> Es que la lengua obscena y el discurso erótico son motivados por la relación al deseo y a la ideología más que por el saber de una época. Sin embargo, en *Julieta*, la toma de posesión del discurso representa a todas

las otras, y la lengua obscena señala la libertad de la heroína-narradora. Pero esta libertad se constituye únicamente por la manipulación de las prerrogativas masculinas, dicho de otro modo, por una adhesión perfecta al modelo de lo Uno. Béatrice Didier ha visto bien que la conquista del lenguaje libertino (que incluye mucho más que la lengua obscena) significa la adhesión al campo de los padres.<sup>47</sup> Inversamente, cuando el texto pone por delante la naturaleza femenina de la heroína, es para evocar lo que revela de pulsional y de imaginario. Así, muchas veces, Julieta sirve para representar como femenino lo que hay de pulsional en el hombre.

No es sorprendente entonces que su apropiación de lo masculino tenga sus límites y que, a pesar de los precedentes de la Mariana de Marivaux, o de la Religiosa de Diderot, Julieta no accede nunca a lo escrito. La relación escrito-oral que determina los dos niveles principales de la narración inscribe literalmente la equivalencia de la pluma al falo.<sup>48</sup>

Es en el capítulo primero de *La nueva Justina* que se encuentra el punto de partida de la situación narrativa de *Historia de Julieta*. Si uno aborda directamente la segunda novela, se puede creer durante numerosas páginas que Julieta es la narradora, o más bien la primera narradora. Pero es una narradora-posta o escritora, identificada como el autor póstumo por una “nota del editor” en la cabeza de *La nueva Justina*, que *transcribe* en tercera persona la historia relatada

por Justina, cita de mil páginas que comienza en la primera palabra de la novela. Ésta acata la ficción de un relato oral atribuido a la heroína de los acontecimientos reportados. Mientras tanto, muchas estrategias, y algunos lapsus, tienden a masculinizar esta voz principal. Primero, el largo de los diálogos reportados, y de las arengas cuya movilidad son atribuidas a los personajes masculinos, y la importancia de las historias en la historia, donde dominan los narradores masculinos- en el relato de Borchamps en particular no se sabe muy bien si es él o Julieta que habla. Otro procedimiento, no lejos del principio, dos intervenciones del narrador- poeta o escritor, el cual más tarde no se manifestará más.<sup>49</sup> Estas dos interrupciones en tercera persona recuerdan al lector la situación narrativa y la llevan al presente de la enunciación.

En cuanto a los lapsus que ponen a Julieta en masculino, son bien raros en relación al largo de la novela, pero hacen todavía más problemático el sexo de la narradora y denuncian su voz femenina como un artificio, ciertamente motivados, más que como una proyección identificatoria del autor. Dos veces, inadvertida por su escritor, Julieta se designa en tercera persona.<sup>50</sup> Una vez al menos, Julieta olvida que está considerada para hablar su relato, y no escribirlo: “Dos meses pasaron sin ningún acontecimiento que pudiera adjuntar algún



interés a mis escritos”, lo que la confunde con el sujeto que escribe.<sup>51</sup>

Todos estos detalles reintroducen a un narrador masculino cuando Sade abandona la ficción del relato oral en el cual, inversamente, el sexo femenino es el elemento significativo, y hasta verosímil. El fin de la novela desmistifica del todo esta ficción. El tiempo de la historia y el de la narración se reencuentran cinco páginas antes del fin. Julieta termina su relato, el escritor retoma el hilo de la narración escrita: diálogo de Julieta y de sus amigos, muerte de Justina, penada por el gentío por su obstinación a la virtud, resumen de diez últimos años de prosperidad vividos por Julieta después de su relato. La muerte de Julieta introduce el pasaje a la escritura, momento verdaderamente jubiloso donde se marca una suerte de provocación triunfante para subrayar que alguien, este narrador, ha osado *escribir* una obra así. En efecto, esta muerte sucede casi sucedánea a la evocación, por Julieta misma, de la transcripción de su relato:

Oh, mis amigos, grita Julieta borracha de alegría, ¿se equivocará aquel, algún día, si al escribir la historia de mi vida la titula: *Las prosperidades del vicio?* (...) Vamos, amigos míos (dice Noirceuil una página más atrás), encontrémonos: no nos osaremos a decirlo quizás, si era una novela lo que escribíamos.

Las dos páginas finales reiteran la distinción entre relato oral y escrito y anuncian el libro por venir, pero ya presente-

es para llamar la atención sobre la lectura que se está haciendo. La frase final es un entramado de denegaciones. Invierte las proposiciones, intenta justificar lo inverosímil de las aventuras por la ficción de la autobiografía hablada, y no evocando la posibilidad de la escritura para Julieta más que en el momento de hacerla desaparecer:

- Esta mujer, única en su género, muerta sin haber escrito los últimos acontecimientos de su vida, arranca absolutamente a todo escritor la posibilidad de mostrarla al público. Los que quisieran hacerlo no lo harán más que ofreciéndonos sus ensoñaciones para las realidades, lo que sería una diferencia asombrosa a los ojos de la gente de buen gusto, y particularmente de aquellos que han tenido algún interés en la lectura de esta obra.

El escritor megalómano afirma el carácter único de su obra, prohíbe que cualquiera ensaye igualarlo y liquida a su heroína.

Aún antes de estas cinco últimas páginas, el narrador-escritor no se deja olvidar nunca, gracias a las notas a pie de página que desenvuelven paralelamente su discurso escrito, el que forma evidentemente parte del texto de la *Historia de Julieta*.<sup>52</sup> Bien numerosas- alrededor de una en todas las diez páginas del tomo VIII, y una en todas las ocho páginas del tomo IX- estas notas cimientan la identificación del escritor con el autor de *Julieta*. Éstas están todas implícitamente atribuidas a este último, con la excepción de la nota del editor

ubicado en el encabezamiento de *La nueva Justina*, “nota editorial ficcional”<sup>53</sup> que designa al autor como póstumo, situación enunciativa considerada para evitar la identificación total con Sade. Saliendo de la categoría “auctoriale assumptive”, las notas se refieren a un real (ficcional) y se presentan con la autoridad de un juicio masculino y exterior a la ficción.<sup>54</sup> No se deberá concluir sin embargo según su contenido homogéneo. Por el contrario, éstas enuncian perentoriamente las opciones contradictorias entre ellas, y aportan sea un eco, sea un contrapunto a la voz de Julieta. Desarrollando muchas veces sus temas favoritos, se reparten principalmente en dos grupos: contenidos eróticos, contenidos metanarrativos, que reenvían a las dos funciones de Julieta, sujeto erótico y narrador. Y modulan los cálculos ideológicos desde un punto de vista abiertamente masculino o radicalizan los procedimientos metanarrativos del relato.<sup>55</sup>

Las notas con contenido erótico se formulan según lectoras presumidas de un discurso tan procaz como prescriptivo sobre los medios de gozar. Este discurso burlesco, más claramente paródico que aquel de *La filosofía en el tocador*, viene en general al apoyo de los consejos interesados de un personaje masculino y adopta el tono paterno y paternalista de esas predicciones morales de las que se invierten el contenido. “Imítame, Julieta”, dice San-Fond, lo que suscita la nota siguiente:

Mujeres lujuriosas y transportadas, lean con buena atención estos consejos: ellos se dirigen a ustedes como a Julieta, y ustedes deberían, si tienen el coraje, tirar como ella el mejor partido. El deseo más ardiente de vuestra felicidad nos lo sugiere; no alcanzarán jamás esta felicidad, para la cual trabajamos dirigiéndonos así, no, nunca la alcanzareis si estas advertencias sabias no devienen la base de vuestra conducta.<sup>56</sup>

Algunas veces, la nota da la precaución de una opinión femenina, pero siempre endosada por la voz del autor implícito: “nota comunicada por una mujer de treinta años, que él ha tratado más de cien veces en su vida”; o: “Vean, lo que dice la célebre Ninon de Lenclos, tanto celadora como mujer”.

A lo largo de este discurso prescriptivo, numerosas notas dispensan sentencias sobre los gustos femeninos:

Una vez que las mujeres son acostumbradas a no excitarse más que despertando la crueldad entre ellas, la extrema delicadeza de sus fibras, la prodigiosa sensibilidad de sus órganos, les hacen ir mucho más lejos que los hombres.

O, dirigiéndose a un lector, vuelve a las preferencias masculinas:

Se hace siempre bien lo que se ama; y el lector no debe olvidarse que Julieta nos ha dicho que su pasión más grande consiste en menear las pijas. ¿Hay en el mundo una más voluptuosa?... ¡Ah! ¿Se debe ser mujer, para gustar de este placer? ¿Qué hombre un poco voluptuoso no lo comprende? ¿Y quién es aquel que, al menos una vez en la vida, no ha meneado otras pijas además de la suya?<sup>57</sup>

El discurso erótico de las notas inscribe bien el modelo masculino que dirige tan a menudo el erotismo de Julieta, del cual dobla el discurso, confiriéndole su autoridad, pero de manera selectiva, ya que Julieta habla varias veces de su preferencia por las mujeres, mientras que las notas enuncian la misoginia propia a la orgía y a las declaraciones de los amos: “Nosotros estaríamos fundados en rechazar a las mujeres el formar parte de nuestra especie, hemos rechazado de que sean nuestros hermanos, etc.”<sup>58</sup>

Todavía más numerosas, las notas de contenido metanarrativo alcanzan el tratamiento caballeresco de la convención de lo verosímil. Desde ya en el cuerpo del texto, Julieta intenta establecer, más allá de la ficción autobiográfica, el estatus de verdad del relato por la simple aserción. Su relación está marcada: “el sello de verdad más exacto”, y justifica la presencia de ciertos detalles por su respeto a lo verdadero: “Todos los trazos son esenciales en el artista que desarrolla en los hombres las monstruosidades de la naturaleza”. Misma aserción de verdad en las notas, que encarnan en la parodia los procesos de lo verosímil: reenvío a fuentes pseudo- eruditas, asociadas a la necesidad de un nombre conocido de autor licencioso;<sup>59</sup> reenvío a obras literarias, filosóficas, históricas, de las que se deforman la intención; reseñas históricas o pseudo- históricas sin

referencias, precisiones aparentemente destinadas a autentificar: “se previene al lector que los nombres de conjurados de esta relación célebre están aquí todos velados”, o bien: “es el uso en Italia de hacer un confesor de su proxeneta”; definiciones de palabras extranjeras; y notas que buscan reforzar la ficción del autor póstumo pretendiendo que el libro ha sido escrito antes de la Revolución<sup>60</sup>, lo que debe conferir un valor predicativo a ciertos discursos políticos. Un examen más minucioso revelaría todavía mejor como factor de lo heterogéneo estas notas pretendidamente factores de verdad, que minan la ilusión de lo verdadero yuxtaponiendo lo plausible y lo extravagante. Aún las reseñas históricas aberrantes no se instalan en la narración. Una nota detallada consagrada a la Brinvilliers señala de pasada que su medida de veneno fue “llevada a la Bastilla. Y lo que contenía sirvió para todos los miembros de la familia de Luis XV.”<sup>61</sup> Las notas no hacen más que presentificar al narrador-escritor, o al autor, todo a lo largo de la novela. Con pocas excepciones, sus naturalezas hetroclíticas y sus contradicciones son iguales al discurso de Julieta, y aportan sus cuidados a la deriva de la lógica.

¿Julieta misma es una mujer dotada de trazos viriles, o es el disfraz transparente de su creador? El texto nos orienta hacia la segunda hipótesis, pero importa poco distinguirlo. Lo que cuenta, es la necesidad para Sade de distinguir por el sexo

a sus dos instancias narrativas, según que una cuente y que la otra escriba. Y si el discurso de la autoridad es sin cesar contestado por las contradicciones del texto, la jerarquía entre lo escrito y lo oral no lo es. Representa la sola referencia estable, aunque implícita, en la *Historia de Julieta*. Arrivado a su madurez de novelista, Sade introduce en su novela una teoría fantasmaticada y falocéntrica de la escritura, y la reinscribe constantemente en la relación del escritor y la contadora.

Revelan entonces la forma escrita: las notas a pie de página, procedimiento tipográfico que implica una cierta interiorización no solamente de las posibilidades de lo escrito, sino de lo impreso. Luego, la confusión se opera entre Julieta y el escritor- uno se olvida muchas veces que Julieta habla en lugar del escritor. La textura de la narración- variedad de tonos, riqueza de las connotaciones, modulaciones sutiles de la división del sujeto- es de una complejidad que connota lo escrito. A pesar de los rasgos de oralidad que hemos revelado, el efecto escrito predomina.

Las implicaciones del lazo entre el pasaje efectivo a la escritura y el momento del encierro son un poco menos evidentes, pero son aún más decisivos del punto de vista genérico. La intervención del escritor no es sólo un medio cómodo de poner un término a la historia de la muerte de Julieta. Da verdaderamente su dimensión novelesca a la

*Historia de Julieta*. Aún así, tan inmotivada como es la seguidilla de acciones, este encierro, haciendo pasar lo escritural a un primer plano, abre otras posibilidades de sentido. Sólo la forma escrita permite la reunión de dos narradores distintos y su interacción semántica. Los últimos párrafos nos reenvían a la situación narrativa del comienzo de *La nueva Justina*- no puede haber otra historia que aquella que hemos leído. Este tipo de fin nos invita a “reflexionar sobre el sentido de una vida”, según la fórmula de Benjamín, y pone retrospectivamente en su lugar a los elementos de la significación. Para poder decir que uno está en una novela, hace falta y alcanza que ese gesto se lleve a cabo, pero solo el libro hace realizable esta condición.

## LO ESCRITO Y LO ORAL; ¿DISERTACIÓN O ARENGA?

Tales momentos estratégicos- fin de la novela, retorno de Julieta al pasado- iluminan la subordinación del género novelesco a lo escrito, pero la impresión no se sostiene sin fallas, y otras novelas de la misma época, tales como *Las relaciones peligrosas*, explotan mejor y mucho más exclusivamente las posibilidades de lo escrito. La *Historia de Julieta* queda como un texto heterogéneo tanto desde el punto



de vista genérico como del nivel del enunciado. Variadas manifestaciones de lo escritural, por ejemplo las notas, no se ajustan especialmente al género novela. Ciertos rasgos, que reenvían por el contrario a una tradición oral, perjudican a la narratividad sin ser necesariamente incompatibles con la novela, género omnívoro. La yuxtaposición continua de formas dispares no se recorta más que en parte con la oposición entre lo escrito y lo oral. El pseudo- aparato crítico de las notas, tanto como las disertaciones (término de Sade) o las arengas (término que da mejor cuenta de su estatus oral), ellas mismas collages tomados en préstamo, fragmentan la lectura. En el curso de las disertaciones, las enumeraciones de ejemplos suscitan dos otros efectos heterogéneos: catálogo hetroclítico en sí, interrumpen por añadidura la argumentación.

Haciendo esto, la arenga traza en el interior del texto demarcaciones tajantes. Anunciada por el diálogo “Escúchame, mi ángel, me dice la superiora (...) Yo quiero responder (...) a tus frívolas objeciones. Nos sentamos- Como nosotros conocemos las inspiraciones de la naturaleza, me dice la Sra. Delbène...” anuncia a su turno sus enumeraciones de ejemplos: “Permitan, queridas hijas, seguía Dorsal, que yo apoye mis razonamientos en algunos ejemplos; ustedes han recibido una y la otra una suerte de educación que no las hará extrañas. / El robo es tan autorizado en Abisinia...” Estas

fórmulas corresponden, cierto, a los modelos retóricos en vigor, fundados sobre los imperativos de claridad y sobre la noción de un sujeto amo de su discurso. En Balzac aún, las articulaciones servirán a canalizar una cierta abundancia heterogénea. Pero Sade lleva la técnica hasta la caricatura, aún en relación a *La nueva Justina*, yendo hasta el fin de sus obsesiones de la mancha.

Estos pedazos hacen marca y son fácilmente contorneados en la lectura, lo que no impide a la voz narrativa presentar la disertación como el doble de la orgía, indispensable a su economía.<sup>62</sup> Así como Sade ordena la orgía representando la indistinción de los cuerpos, delimita las partes del texto atribuyéndoles las significaciones equivalentes. Los libertinos consideran como erógeno el discurso filosófico tanto como la descripción dialógica de los excesos. Velado como incitación al crimen, se transforma en afrodisíaco: intuición profunda, que designa el sustrato preverbal del pensamiento, oponiéndole el corte de las demarcaciones. Es por el corte que se instituye la “operación de juicio”, prohibición de lo femenino, el cual deviene e insiste todavía en el rompimiento de la disertación.<sup>63</sup>

La disertación nos interesa aquí en relación a la evolución del género novela, en lugar de lo escrito y de lo oral en la práctica de Sade. Para explicar la presencia, y aún la extensión, se invoca dos factores, pero sin subrayar que ellos

revelan los dos la forma escrita: lo estricto de los lazos ideológicos entre novelistas y filósofos del siglo XVIII, y la suspensión que existe entre las fronteras genéricas. Es sólo en Francia que los filósofos han tenido el recurso a la novela<sup>64</sup>, y que, recíprocamente, muchos escritores han utilizado esto para “describir el plan de la filosofía...”<sup>65</sup> Ya en Prévost, “la novela deviene filosófica”<sup>66</sup> Uno se acuerda de la complicidad, confesada o no, entre filósofos y libertinos- *Teresa filósofa* es sin duda la primera novela en hacer alternar el discurso filosófico y la escena pornográfica, pero sólo Sade les asigna una cualidad erógena igual. Ninguna necesidad de insistir sobre lo que el discurso filosófico y moral debe a lo escrito, sin lo cual el pensamiento no puede “organizarse en secuencia analítica”, ni aún “generar los conceptos”<sup>67</sup>. Distinguiendo oposiciones binarias de la cultura oral,<sup>68</sup> lo escrito condiciona el desarrollo de formas complejas de ironía<sup>69</sup> y, en Sade, favorece la deriva del razonamiento, que toma toda su amplitud en las disertaciones.

En cuanto a la mezcla de géneros que tiene por corolario la imprecisión de las distinciones genéricas, no data del siglo XVIII. Desde hace tiempo, se encontraba en la ficción de largos pasajes discursivos- se podría remontar hasta Jean de Meung y, en relación a Sade, *Don Quijote* representa sin duda el jalón más importante. Fabre cita las homilías morales que salpican el texto de Camus<sup>70</sup>, - Dorsal el ladrón llama a Julieta

y a su amiga “queridas hijas” arengándolas, expresión que connota tanto a la iglesia como al burdel. Los temas se alargan en la época de las Luces y, a finales del siglo XVIII, aún la novela popular se entrega al comentario científico o etnográfico: es suficiente pensar en las largas discreciones particularmente sobre la gamuza y la marmota que contienen *Celina o le niña del misterio*, novela de Ducray- Duminil. Sí se precisa un modelo novelesco enciclopédico que será bien establecido cuando Balzac, George Sand, Eugène Sue le den sus letras de nobleza. Inversamente, los textos filosóficos de Diderot, por ejemplo, contienen pasajes narrativos, son hablar del diálogo.

La cercanía entre la arenga sadiana y la arenga del discurso histórico “imaginativo” hará surgir su común naturaleza híbrida, que tiende a sus lazos comunes con la retórica clásica<sup>71</sup>: ambas codificadas como “habladas”, pero escritas según ciertos rasgos- estilo periódico y elevado, organización y modos de razonamiento complejos. La arenga-disertación es una muestra de arte de la oratoria- de una tradición oral an el origen, pero devenido desde hace tiempo escrito conservando numerosos vestigios de oralidad.<sup>72</sup> Historiadores, filósofos, novelistas, predicadores y revolucionarios salen todos, desde el siglo XVII de la enseñanza jesuita. Esto acuerda un lugar central a la retórica, según la cual escribir bien se modela más o menos sobre el

hablar bien, o al menos sobre la elocuencia clásica (Barthes). Detalles esencial, esta disciplina, nacida en Sicilia, “de procesos de propiedad” en el siglo V antes de Jesucristo, ha guardado su vocación elitista y asegura a las clases dirigentes “la propiedad de la palabra” ya que el lenguaje es “un poder”. (Las mujeres están excluidas de esta enseñanza, lo que no hace más que problemático el sexo de las oradoras de *Justina* y de *Julieta*).

Ofreciéndose al uso inmoderado de la retórica, Sade reivindica y subvierte uno de los signos del poder, una vez más por las vías de la imitación paródica. Y es directamente incitado por el discurso revolucionario, discurso del poder que se sobre impone en su práctica a los modelos de la historia, de la filosofía y de la carne, La arenga, todavía discreta en *Los infortunios de la virtud* está casi ausente en *Los ciento veinte días*<sup>73</sup> es precedida en *Alina y Valcur* por fragmentos discursivos donde faltan todavía la vehemencia de los apóstrofes y de las series de ejemplos en versos. Al menos en las novelas, no adquiere su forma completa y desmesurada sino después de la experiencia de la Revolución. Muy probablemente, el fenómeno revolucionario, más que tal género oratorio (discurso moral y filosófico, predicación) ha servido de catalizador a ese desarrollo.

El aumento del largo va a la par de aquél del énfasis y de los procesos retóricos, lo que acentúa de manera notable el

carácter oratorio y aún oral de la disertación en *Justina* y *Julieta*. Aún cuando esta evolución forme parte del fenómeno global del aumento de todas las unidades del relato, ésta las aventaja bajo la influencia inmediata del discurso revolucionario. Una juntura tiende a operarse entre el carácter oral y el estatus oral, es decir entre el efecto de oralidad y la representación de la oralidad, cambio que deviene el rasgo más significativo de la arenga. Ésta lleva numerosos rasgos de la *inventio*, “búsqueda de los argumentos” (Barthes)<sup>74</sup> Entre las unidades que tienen un origen, próximo o lejano, y creando un efecto de oralidad bien pronunciado, se puede asilar la *disputatio* y la *altercatio*, las series de ejemplos, y de los consejos. La *disputatio*, género polémico que implica una cierta agresividad verbal, es un ejercicio oral que era practicado (y se practica quizás todavía) en los colegios jesuitas. Oponía dos alumnos de los cuales uno, el candidato, defendía una tesis y respondía luego a las objeciones del otro, oponiéndolo. El maestro concluía (Barthes). La *altercatio* forma parte integrante del discurso: interrumpe a veces la *confirmatio* hacia el fin por un “diálogo muy vivo con el abogado adverso o un testigo” (Barthes). Se ve el parentesco entre *altercatio* y *disputatio*, a pesar de las diferencias del largo y de origen.<sup>75</sup> Después de *Los infortunios de la virtud*, la disertación, que comienza a alargarse en la segunda *Justina*, va a alcanzar diez o veinte páginas en *La nueva Justina* y en

*Julieta*, mientras que el diálogo de las objeciones quedará en dos páginas como en *Los infortunios de la virtud*: uno está más cerca entonces de la *altercatio*. Ésta aparece bajo la forma más pura no en *Julieta*, pero en las *Justinas*, donde la heroína virtuosa intenta con toda buena fe argumentar con sus diferentes mentores. Por el contrario, en *Julieta*, donde todos los disputantes están en realidad de acuerdo salvo una o dos excepciones, las objeciones parecen frecuentemente pura formalidad. Las opiniones de los personajes influyen entonces sobre el tratamiento de las formas adoptadas. A la excepción de Sra. Fond, que no comparte el ateísmo de sus parejas, alimentando un contra- ejemplo, ya que constituye una muestra completa de las formas que venimos de enumerar.<sup>76</sup> Fuera de estos diálogos, la disertación misma interioriza la *disputatio* y/o la *altercatio*, haciendo alternar los argumentos en pro y en contra, lo que les insufla una cierta vivacidad, a pesar de su largo. Todos estos trazos aseguran en niveles diversos el efecto de oralidad.<sup>77</sup>

El *exemplum*, procedimiento de forma que realiza un máximo de efecto oral y “puede no tener no importa qué dimensión (...), palabra, hecho, conjunto de hechos y relatos de esos hechos”, o aún simplemente consistir en citar a los personajes ejemplares (Barthes), tales como Nerón, que ofrece a Sade un caso vacío a llenar con la ayuda de series de ejemplos incongruentes, verdaderos o ficticios, salpicando las

disertaciones y provocando la lógica según un modo lúdico. No prestándose más al razonamiento desarrollado, el *exemplum* recurre a la yuxtaposición de fragmentos o de fórmulas desarmables: ejemplos, proverbios y otros “lugares comunes”.<sup>78</sup> Sade enuncia la mayor parte de las veces su proposición general antes de pasar a las “pruebas”, de las cuales la disposición tipográfica en versos connota aún la filiación oral: “¿Todos los pueblos tiene el mismo respeto por esos lazos absurdos? Hagamos un examen rápido de aquellos que los han menospreciado. / En Laponia, en América, es un honor prostituir su mujer con un extraño. / Los ilarienses, etc. / El adulterio era públicamente autorizado en los griegos (...), etc. / Cook descubrió una sociedad en Otaïti donde (...), etc. / Los negros de la costa de Poivre (...) etc. / Singha, reina de Angola (...) etc.” Esta serie ocupa menos de tres páginas, lo que es la norma en *Julieta*. Violaciones paródicas, el procedimiento caricaturiza no solamente el modelo retórico, sino el catálogo de las clasificaciones científicas<sup>79</sup> (de la cual él señala el lejano origen oral). Su carga subversiva se sostiene tanto en su ampulosidad y en el abigarramiento de las yuxtaposiciones como en las tesis escandalosas que el orador utiliza para ilustrar.<sup>80</sup>

Los consejos, que se amplifican muchas veces con exhortaciones y amonestaciones, connotan en Sade una oralidad particularmente híbrida, donde uno reencuentra la



elocuencia clásica a la vez- “¡Oh tiernas criaturas, obras divinas, creadas por los pareceres del hombre! Cesen de creer que ustedes no han sido hechas para el goce de uno solo...”- exhortación seguida de tras páginas de imperativos del mismo estilo; el discurso revolucionario, del cual se ha visto ya los ejemplos; y la sabiduría tradicional (invertida o no) que prolonga la práctica del relato oral<sup>81</sup>: “No hagáis nunca hijos, nada da menos placer; los embarazos se sirven de la salud, arruinan la talla, marchitan los encantos, y es siempre la incerditumbre de esos acontecimientos que hacen al mal humor de un marido. Hay mil maneras de evitarlo, y la mejor es de coger por el culo...”

La arenga es la forma por excelencia del arte de la oratoria: hay entonces una razón propiamente tautológica en la dosis masiva de trazos orales que venimos de citar. Dicho esto, la arenga sadiana está tan fuertemente orientada hacia la escucha que, sin quitarse de el dominio de la oralidad, uno puede todavía cernir un poco más de cerca el porqué de su frecuencia y de su extensión en *La nueva Justina* y en *Julieta*. Si el encuentro que hace Sade del discurso revolucionario repercute en tal escala en esas dos obras (así como en *La filosofía en el tocador*), es, lo creemos, por que se produce después de sus años en la cárcel. Encuentra en la doble práctica- cívica y paródica- de ese discurso un vehículo de elección para todos los demandantes y procuradores a los

cuales él no ha podido dar voz durante su encierro. Reacción al silencio y al asilamiento, al deseo frenético de hacerse comprender de la cual su correspondencia lleva la marca (sin hablar de sus altercaciones con sus carceleros, con Mirabeau, durante un período su vecino de prisión, y con el gobernador del palacio- prisión de Vincennes), la arenga suscita el fantasma de una doble situación de comunicación, a la vez interna y externa a la novela. Introducida y entrecortada desde su inicio por los apóstrofes al interlocutor ficcional, puede pasar, en una vehemencia aumentada, a un “ustedes” dirigido al mundo exterior. Desde la segunda arenga de Delbène, que se extiende sobre más de veinte páginas con algunas interrupciones dialogadas, la oradora se representa por el pronombre sujeto- “Para aclararme en esta elección difícil, no tengo más que mi razón”- y apóstrofe antes Julieta en varias tomas: “Escucha, Julieta, préstame atención”; “Oh, Julieta, no dudes”: “No dudamos, mi querida amiga”, apóstrofes que parecen el equivalente del gesto puntuado y reforzado del discurso. Pasa enseguida a las objeciones de auditores imaginarios: “Acordemos, si se quiere, un instante, a nuestros antagonistas la existencia del *vampiro* que hace sus felicidades” y se pone a apostrofar designando esos destinatarios externos: “Si vuestro Dios no es libre...”; “Persigamos. Les pido ahora, oh, deistas...” El discurso del papa sigue exactamente según el mismo esquema, aunque con

más moderación. Ciertamente, las arengas son todavía más numerosas que se limitan a una situación de comunicación interna, pero son también menos largas.<sup>82</sup> En total, cuando la arenga alcanza su desarrollo máximo, tiende a crear el señuelo de una situación doble de comunicación, interna y externa.

Se trata del señuelo, y la diferencia entre esos dos tipos de arengas no es más que aparente. Lo que las une y contribuye más a su carácter oral, es que su solo y único destinatario es un contradictor, y que su desenvolvimiento, que interioriza la *disputatio* y la *altercatio*, obedece de cabo a rabo a la alternancia de las objeciones y las refutaciones. La mayor parte de las veces, es el arengador mismo que formula las objeciones, no en términos impersonales, sino como medio de una interpelación directa. Al final de la arenga, el interlocutor interno se declara totalmente convencido. El “tú” hace eco al “yo”, y es ese modelo de escucha ideal que es propuesto al lector, o más bien al narrador implícito que el texto substituye a los auditores ausentes y hostiles- los “deistas” y otros. Ese narrador bien preferible no puede, por definición, más que identificarse al punto de vista interno. Gracias a él, la arenga transforma en partisanos a los adversarios que ella interpela colectivamente. ¿Cómo no pensar en Sade en su ventana de la Bastille, arengando al gentío- sus partisanos virtuales- y denunciando a sus

enemigos? Misma vehemencia del orador, misma histerización del discurso (valor semiótico, gestual, de los apóstrofes al auditor ficticio o imaginario) y, la misma no respuesta del destinatario real, fuera del traslado a Charenton.

La arenga aporta a la pulsión el refuerzo imaginario de la voz, más próxima del cuerpo que la palabra escrita. Se opone a la narratividad como el grito a la descripción del dolor. Aunque enuncia, al lado del discurso del arengador, aquellos de los destinatarios internos o externos, substituye a toda verdadera comunicación un plus oratorio cuya sola conclusión posible es el triunfo del arengador. Es inseparable de los diálogos de *altercatio* que la rodean o la interrumpen y que reparten más brevemente las demandas y las respuestas entre dos personajes. Más frecuentemente de lo que uno lo haya dicho, estos diálogos desencadenan y reactivan el efecto de oralidad. Más que la palabra narrativa de Julieta, que se distingue raramente del relato escrito, el conjunto arenga-diálogo manifiesta el deseo de hacer cortocircuito al escrito, ya que, para salir del silencio y del encierro, la salida que aporta la escritura aparece siempre muy diferida. La arenga traduce el sueño de una comunicación directa, de una palabra transparente que haría de la lectura futura una escucha inmediata y perfecta. Así puede explicarse la centralidad de esta estrategia en el agenciamiento de la novela. Anexa todo el diálogo novelesco, a la excepción de las partes consagradas

al programa y a la descripción de la orgía. Hace pasar en la palabra discursiva el movimiento que Sade no triunfa en imprimir en la escena. Paradoja del sueño decepcionado de un modo de expresión adecuada, es en el torrente verbal de la disertación que se transporta el movimiento de la orgía. Allí reside el lazo más profundo entre la escena y la disertación.

Mecánica de asalto contra la tradición, el texto de Sade lucha contra toda noción de una jerarquía de formas. Modos discursivos (disertaciones, diálogos, notas al pie de página); escenas orgiásticas; narración- cada una de estas formas desestabiliza el sentido, efecto que redobla su yuxtaposición, ya que cada una de ellas se separa agresivamente contra la otra, a causa de su diferencias así como de la rigidez de sus demarcaciones. Apoyándose sobre la distorsión de los modelos imitados, lo heterogéneo se manifiesta en todos los niveles; entre las grandes unidades del texto, cuyas inconveniencias recíprocas desafían a la tradición y asegura las grandes líneas de un dispositivo paródico; en el interior de los discursos y de las descripciones- inversión de los significados esperados, borramiento de fronteras genéricas, mezcla de los registros de la lengua; y en las múltiples inscripciones de un sujeto dividido.

## FIGURAS DEL TEXTO: PARODIA Y POLÍTICA

De la repetición como funcionamiento narrativo a la inversión de los significantes (discurso y acción), luego a lo heterogéneo textual, se ha visto una muestra de los esquemas paródicos que se desarrollan en la *Historia de Julieta*. Queda por despejar su modo de funcionamiento general y a reconsiderar las figuras de la orgía que, figuras del texto, se despejan más particularmente como figuras de la parodia.

## UNA PRÁCTICA TEXTUAL PERVERSA

Las prescripciones del libertinaje son también los modelos de escritura, y la escritura se acompaña de una sexualización del discurso donde la pulsión sádica y sus diversos modos de inversión sostienen las estrategias de argumentación. El sujeto de la enunciación paródica, magistral y dividido a la vez, no se hace más que uno con el sujeto orgiástico. Uno puede aún cernir de más cerca la relación entre la perversión de las acciones y aquella de los discursos, examinando las formas de la repetición y de la inversión en el nivel de la frase y del párrafo. En los límites de la frase, se encuentra la distancia entre el deseo y el acto en la fuente de las enumeraciones bien conocidas del tipo “es en

las manos sucias del uxoricidio, del infanticidio, de la sodomía, de los asesinatos, de la prostitución, de las infamias, que el cielo viene a ubicar sus riquezas”. La naturaleza intercambiable del deseo y del lenguaje se marca en las frases que realizan el cúmulo incestuoso de los lazos de parentesco: “Le hice un hijo a mi prima hermana, cogía a esta niña que era mi sobrina, y de esta sobrina yo tuve ésta, que sería entonces mi sobrina nieta, mi hija y mi nieta, ya que es hija de mi hija”<sup>1</sup>, frases donde el malabarismo verbal no es el único a ser visto, y donde se manifiesta una vez más la tendencia a dirigir lo heterogéneo por la nominación, la cual reúne los incompatibles y les imprime un orden lineal sin clasificarlos verdaderamente. Están ahí los rasgos de analidad que caracterizan igualmente el hombre Sade, coleccionista de objetos de todo género. Se comprende cuando Barthes habla de “heteroclítico cultural” a propósito del inventario de los objetos que Sade ha traído de un viaje a Italia: “mármoles, piedras, un vaso o ánfora para conservar los vinos griegos impregnados de racimos de coral, lámparas antiguas, urnas lacrimógenas, todo a la manera de los griegos y de los romanos, medallas, ídolos, piedras brutas y piedras trabajadas del Vesuvio, una urna sepulcral pequeña bien entera, vasos etruscos, medallas”- abreviemos la lista.<sup>2</sup>

Se ajustan más directamente a la pulsión sádica de las estructuras sintácticas que reiteran al nivel de la frase las

vueltas de los modelos. A la queja de una víctima- “¿A la muerte? (...) ¿Qué he hecho para merecer esto?” la respuesta opone una lógica pulsional que invierte las relaciones semánticas comunes, desviación subrayada por el paralelismo de las dos frases: “...Si lo hubieras merecido, puta, no se te condenaría”<sup>3</sup> Como lo escribe Jean Clarvreur, corroborando el ejemplo sadiano a partir de su experiencia de analista, “la excitación erótica por la contemplación del sufrimiento del otro no se sostiene más que de una certeza: que el otro es inocente. También, más que los gritos de sufrimiento de la víctima, lo que le importa al sádico, son las protestas de inocencia y las imploraciones de perdón”<sup>4</sup>. De allí la crónica de los infortunios de la virtud, donde esa motivación perversa sobre determina la inversión:

...Yo veía (...) infinidad de medios de adquirir por los crímenes el reconocimiento que debía a ese benefactor- - Ahoga tus suspiros (...) excitan nuestra crueldad; vamos a hacerte sufrir en razón de las lágrimas que tú derramarás.<sup>5</sup>

Y de allí, en el agenciamiento de la frase, de las permutaciones del tipo “hacer vicios de todas las virtudes humanas y virtudes de todos los crímenes” y, para celebrar el vicio, una retórica comúnmente reservada al elogio de la virtud:<sup>6</sup> “¡Oh! Julieta, gritaba redoblando sus blasfemias acostumbradas, ¡oh, mi querida alma, el crimen es tan deliciosos! ¡Cómo son poderosos sus efectos! ¡Cómo atraen a



un alma sensible!...” Rechazando el contraste entre la gracia del estilo y la violencia de las acciones, oxímorons, antítesis, quiasmas y cruzamientos sintácticos son las manifestaciones retóricas del ataque llevado a cabo contra los referentes semánticos. Igual tipo de efecto en relación a la esticomitía:

- ¡Vergas! ¿Las azotas, mi querida?
- ¡Ah! Hasta sangrar, mi cariño...;

O en relación del “murmuro delicioso del azote de vergas” o cuando Julieta y sus compatriotas toman el punto de vista y la retórica de la virtud, proceso omnipresente que participa del ruido de los valores morales: “Jamás algo así de horrible quizás era ofrecido a mis ojos”. “A esas palabras, las desafortunadas criaturas se precipitan de rodillas frente a su tirano” Ciertas frases enuncian el deseo que está en el origen de este efecto de lo heterogéneo- reactivar la precepción de la trasgresión indispensable: “Aquí, hay un asesinato (...) un asesinato premeditado, un horror, un infanticidio execrable, un goce según nuestro gusto... Por otro lado, un simple adjetivo posesivo traduce esta necesidad de nombrar el crimen realizándolo y establece una complicidad entre narrador, criminal y lector: “Nuestro celador (inversión de nuestro héroe) se calma, se ocupa de re empaquetar los restos desgarrados de su hija”.

Aún cuando el programa libertino se ajuste raramente a esta forma simple de inversión, a ésta no le falta sutileza. Así, el crimen se presentará como el objetivo de los acuerdos políticos, y no como su acompañamiento o su resultado: “El hombre que ama el asesinato fomenta las opiniones con el fin que se asesine en su nombre”. Con formas más complejas, las prescripciones más remarcables introducen un descentramiento de los valores que no obedecen más que al placer del sujeto, el mismo imprevisible: “...Tu conciencia no está aún donde yo quisiera; lo que exijo es que devenga tan *torcida* que no pueda nunca más enderesarse” Todas las amarras rotas, el libertino sádico, identificado con su superyo, no quiere encontrar más que en él la *razón* de sus actos: “¿Y por cuál injusticia increíble llamaría usted *moral* lo que sale de usted, e *inmoral* a lo que sale de mí? ¿A quiénes nos reportaremos para saber de qué lado se encuentra la razón?”. Sade juega continuamente con las acepciones diferentes de la palabra “naturaleza”, en el sentido de “humanidad” (el hombre es bueno por naturaleza) y de “realizable, y por tanto a realizar”, en particular para afirmar que la naturaleza nos alimenta con los medios de la anti- naturaleza<sup>7</sup>, lo que abre la vía a otras series de permutaciones sintácticas y deslizamientos semánticos. De la idea de naturaleza como fuente de las peores acciones, extrae los silogismos provocadores. Luego del *exemplum* (ver capítulo precedente),

forma de razonamiento más próximo de la oralidad y correspondiendo a la inducción “no- científica”, encontramos el silogismo, que corresponde a la deducción y se concibe más difícilmente fuera del discurso escrito. El estilo de Sade realiza una singular perversión de la concepción clásica del entimismo aristotélico, especie de silogismo cuya definición de Barthes subraya la relación con la doctrina de lo verosímil, ella misma fundada sobre la *doxa*.<sup>8</sup>

A partir de una idea corriente aunque muchas veces desmentida por los hechos, Sade pasa de una proposición a las antípodas mismas de lo verosímil. Comienza por justificar el crimen apoyándose sobre una premisa que encarna a penas el moralismo optimista de sus contemporáneos- “el carácter de una buena ley debe ser hacer a todo el mundo feliz”: ahora bien la ley que reprime el crimen, continúa, “hace sobre la tierra tantos felices como infelices”, entonces ella no vale nada. O bien falla en demostrar que la muerte es un placer, asociando dos premisas que confunden las necesidades de la naturaleza y aquellas del hombre: a saber que nuestra muerte “es el único fin de la naturaleza”, y que “todas las necesidades de la vida no son más que placeres”, para concluir que “hay entonces un placer en morir”. Este procedimiento desarrolla la desmitificación de la creencia roussoniana de la felicidad en la naturaleza. El discurso vuelve a trabajar y complica el dispositivo inicial de inversión (inocencia /castigo) que,

suscitado por la impulsión sádica en los límites de la frase, se desmultiplica de párrafo en párrafo en el diálogo y sobre todo en la disertación. Sade une la dexteridad al espíritu del sistema. La lógica perversa le sirve para denunciar con una acuidada extraordinaria las contradicciones de las formaciones intelectuales y, poniendo al escritor “en contradicción con el mismo”, a esconder los hábitos de pensamiento del lector de manera “intolerable”<sup>9</sup>. Sade tiene un placer malicioso en “reducir” así al adversario filosófico y moral. De todas formas, no sale siempre indemne del ejercicio. Sus parodias de demostración, en su absurdo, contienen todavía suficientes ideas en las cuales él se sostiene para enturbiar más que nunca su voz, y las fallas de esta lógica peligran de retornar contra él- uno recuerda el sofismo de su posición entre despotismos privados y públicos. Es cierto que estos desarrollos menos satíricos- ¿hace falta decir que son los más sinceros?- no escapan a la deriva del razonamiento y, del resto, no se entienden sin la auto- ironía, de suerte que muchas veces el blanco y la intención quedan en la indecisión. El bien la última palabra de la lógica perversa.

Si se asocia a las fuentes sado- eróticas de los procedimientos de inversión y de repetición (ver el capítulo precedente) la erotización fálica y sodomita del texto y de su producción (ver capítulo IV), uno puede pensar que esta

escritura de carácter sado- fálica- anal entreteje un cierto parentesco con el discurso paranoico. Freud ve en las diferentes formas de neurosis individual una deformación de las “grandes producciones sociales del arte, de la religión y de la filosofía” y compara la “manía paronica” con un “sistema filosófico deformado”<sup>10</sup>. La disertación donde se despliega en toda su amplitud la práctica textual perversa, opera la deformación incansable de toda la tradición filosófica, moral y política, y el erotismo sadiano reúne los rasgos que, según Freud, serían característicos de la paranoia, en particular aquellos que él atribuye a una homosexualidad de tipo fálico-anal (gusto de las clasificaciones, horror del cuerpo materno, etc.), asociado a un poder intelectual intacto. Ninguna necesidad de adherir al contenido de ese diagnóstico para admitir el principio, es decir para reconocer que se anuda en el delirio sadiano el lazo entre sexualidad y elaboración intelectual. Sade desarrolla el prolongamiento antisocial de una concepción de la felicidad que reposa sobre el individualismo y la satisfacción del deseo. Con una tenacidad remarcable, ubica su sadismo en el centro de su discurso moral y filosófico, y es en esta reivindicación que se origina la deriva de su lógica.

## EL CUERPO ORGIÁSTICO COMO FIGURA DEL TEXTO: PARRICIDIO, SODOMÍA, COPROFAGIA

Ya sea que se hable de textualidad orgiástica o de combinatoria retórica de la orgía (evitando asignar una causalidad lineal o un solo orden a la serie de las mediaciones entre el cuerpo y el lenguaje), el razonamiento discursivo de un lado, el recorrido orgiástico por otro, comparten las mismas estructuras. Todas las prácticas de la orgía se prestan al paralelo con lo textual<sup>11</sup>, pero tres de ellas se destacan como figuras o metáforas del texto en tanto parodia generalizada. El *parricidio* y la *sodomía* tienen una relación semántica particularmente estrecha, el primero con el rasgo paródico, la segunda con todos los modos de imitación y de inversión paródica, y la *coprofilia/ coprofagia* describe bien la parte problemática de la relación de Sade con sus modelos.

Un solo pasaje de la *Historia de Julieta* introduce la parodia en tanto tal en el sentido directo del término, bajo la forma de dos poemas paródicos, con referencia a los poemas parodiados, el “famoso soneto de los Abogados” y la *Oda a Príapo* de Piron. Estas dos parodias, atribuidas al cardenal de Bernis (uno de los personajes “reales” de la novela), realizan superlativamente la triple alianza parodia- parricidio-sodomía. Con destinatario interno a Pío VI (Braschi) toman como blanco a Jesús y a Dios Padre.

## PARODIA Y PARRICIDIO

“- No hay nada que yo no me permita, toda vez que mis pasiones hablan.-¡Qué! ¿Dije, hasta matar?- Hasta el parricidio, hasta el crimen más horroroso, si existiera uno en los hombres.”

“Que se nos dé el divorcio, y el uxoricidio sería menos conocido” sigue, “el amable Veneciano” que no ha faltado en juntar la práctica a la teoría, y cuyas palabras podrían extrapolarse como sigue: que uno renuncie al culto al padre, y el parricidio será menos frecuente. En su tiempo, que conoció una verdadera “obsesión del padre”<sup>12</sup>, Sade ubica aquí el parricidio en la cima de la jerarquía de crímenes, La representación novelesca del parricidio en el siglo XVIII es contemporánea a una cierta puesta en cuestión del poder paternal y, sin dudas por contrapunto, de su reforzamiento jurídico.<sup>13</sup> Sade se apodera de esta transgresión de elección, y la teoriza. Motivo paródico desarrollado y metáfora implícita de la parodia, el parricidio en la *Historia de Julieta* hace el objeto de una larga arenga, de una más corta, y de dos grandes episodios. (San- Fond, Julieta), sin contar otros más breves (Borchamps, Olympe).

Más corriente que hoy día, el término de parricidio designaba el asesinato de la madre con el mismo título que

del padre. Sade, en cuanto a él, lo emplea en su acepción restringida, y esos dos crímenes tiene raramente la misma significación en su obra, donde el odio al cuerpo materno revela el dominio pulsional, y donde el odio al padre se sustenta en el orden socio- político, con la adición a veces de un componente pulsional. Esta distinción caracteriza el doble crimen de Borchamps, quien mata sucesivamente a su madre, y luego a su padre. Su matricidio toma la forma de un ataque contra el cuerpo materno, motivado por el goce y la satisfacción de un odio primordial. Secundado por su padre, él abrirá el vientre de su madre “en cuatro partes”, con el fin de encajar “en sus entrañas, un hierro quemante”, y desgarrarle y calcinarle “el corazón y las vísceras...” Como de ordinario, apenas el incesto con la madre es sugerido que se lo sustituye con la evisceración. En contraste, el parricidio de Borchamps se sostiene en la pura abstracción. Algunos meses más tarde, Borchamps descubre que su padre, dándole coraje al matricidio, no pensaba que en volverse a casar. Viéndose en la ruina, decide el envenenamiento de su padre, del cual nos dice simplemente que él “cayó muerto para los postres”.

Sin embargo, el personaje de la esposa- madre puede encarnar el poder patriarcal y por extensión una autoridad literaria. Julieta ama más a Noirceuil cuando él le dice que la ha liberado de la tutela parental haciendo asesinar a sus



padres.<sup>14</sup> Entonces le sucede a Sade de incluir a la mujer en la representación de un poder jerárquico reconocido por el orden social. Ciertos pasajes del discurso de Belmor se ajustan aún al respeto religioso, el respeto tradicional de la mujer, y los condena conjuntamente. El segundo, signo de decadencia, debe desaparecer como el respeto del padre con los progresos del libre pensamiento.<sup>15</sup> Ese tipo de discurso asocia a la familia y la creencia religiosa, a las cuales adjuntará la tradición escrita y cultural.

En este terreno, la revuelta no se alza contra el padre solamente, sino también contra la madre literaria, aún si un intertexto manifiesta o soterradamente hace antes que nada función de una autoridad paternal reconocida, desviada o negada. Según este doble título, la retórica de *Idea sobre las novelas* es significativa, ya que es bajo formas diferentes en relación a lo masculino y lo femenino que manifiesta la oscilación entre admiración y rechazo de toda rivalidad con la instancia parental. Sade omite curiosamente *Las relaciones peligrosas* de la lista de *Idea sobre las novelas*, signo probable de una envidia mal asumida en vistas de un prójimo predecesor,<sup>16</sup> mientras que el elogio de los grandes autores masculino, muchas veces sin ninguna reserva, lo llevan a la condena. Por otro lado, el elogio de los novelistas no es sin ambigüedad. Sade los compra con la gracia, la delicadeza y la ternura, modelo a imitar para “esos que *no pretendan más que*

la gracia y la ligereza del estilo”. Pone a Lewis, el autor del *Fraile*, por encima de Ann Radcliffe, juicio de época, es cierto que, en el conjunto, la crítica actual no comparte esta opinión. Sobre todo, su admiración por *La princesa de Clèves*, bien tibia (“nada más interesante como Zaïde, ni escrito más agradablemente como *La princesa de Clèves*”) se mitiga todavía del recuerdo de la tesis según la cual Mme. De La Fállete no sería la autora: “Se ha pretendido (...) que infinitamente ayudada, La Fállete no había hecho sus novelas que con la mano de La Rochefoucauld para los pensamientos y con Segaris para el estilo, Sea como fuere...” Inversamente, Sade ubica bien alto “las obras vigorosas de Richardson y Fielding” que describen “los caracteres masculino”, jerarquía asociada a la tentativa de *Idea sobre las novelas* para valorizar el género novela. Ninguna necesidad de impugnar esta jerarquía para interrogarse sobre los epítetos sexuados de los que dan cuenta. Sade sitúa a la mujer en la galería de las autoridades literarias, pero borra con una mano lo que le acuerda con otra. Esta jerarquía confirma aquella del acceso a la escritura- reducción de lo escrito a lo fálico, ausencia en Julieta de un rol activo de inscripción en lo simbólico que le daría el privilegio de la narración escrita.

Soporte más directo de la parodia que el gesto matricida, el ataque parricida se juega a la vez en los planes socio-políticos, pulsional y textual. Se tendrá interés en reunir las

dos primeras rúbricas bajo el término de etno- psiquiatría utilizado por Pierre Legendre,<sup>17</sup> ya que lo pulsional y lo político, directamente ligados en *Julieta*, determinan juntos ciertos funcionamientos textuales, donde se anudan y se confunden las dimensiones histórica e intra-subjetiva del asesinato del Padre- lo social y lo individual. De hecho, el motivo del parricidio en *Julieta*, ilustrando la relación entre la muerte del Padre y de la autoridad parental y la muerte de Dios, se inscribe bien exactamente en el esquema de *Tótem y Tabú*, a veces invirtiéndolo, y a veces desarrollando las implicaciones. Discursos y episodios parricidas prefiguran en gran parte el mito freudiano del cual Lacan, más que Freud, ha subrayado la historicidad.<sup>18</sup> Ahora bien, la hipótesis de *Tótem y tabú*, considerada como inexacta o insuficiente desde el punto de vista antropológico,<sup>19</sup> es en parte un mito retrospectivo fundado en el Edipo (él mismo mito arraigado en la historia) y comporta perspectivas etno- psiquiátricas muy sugestivas. Así como “la desconfianza al padre está en relación directa con el nivel de poder que uno le haya atribuido”<sup>20</sup> y que el primitivo conmemora el asesinato del padre y se asimila a suponer fuera del alimento totémico y consumiendo el animal sacrificado, así Sade quiere suprimir al padre para apropiarse de un poder que, devenido propio, le sucede sobrevalorarlo. Es testigo la carta que él dirige a su hijo mayor cuando éste se apresta a formar parte de un otro

regimiento que aquel destinado a su padre: "...Yo le prohíbo aceptar ese empleo (...) y no sufriré más (...) Aquellos que oculten esta orden responderán con sus almas y sus conciencias de los infortunios que vuestra desobediencia lleve sobre vuestra cabeza y yo la cargo de adelantado con toda mi maldición, si en dos meses yo no recibo la certitud por escrito que usted ejecutará mi voluntad. El Conde de Sade vuestro padre". Escrito desde el fondo de una prisión, con su amenaza de maldición paterna, esta diatriba imperiosa adquiere una resonancia desesperada. Lély relata las circunstancias que impiden al joven Sade de obedecer.<sup>21</sup>

El último acto de Noircueil, que es de inmolar a sus hijos, reconduce en toda su fuerza, y hasta el absurdo, la tiranía del padre, y lo hace más que otros detalles que lo reivindican explícitamente.<sup>22</sup>El poder habla "*a través de la sangre*", escribe Foucault, "*simbólica de la sangre*" que él une a los valores feudales del Antiguo Régimen.<sup>23</sup>Y, en más de un caso, la violencia de la transgresión parricida se revela como la otra cara de la reivindicación de un poder paterno absoluto, aún cuando no sea la última palabra en cuestión. Así se explica el triple recorrido- supresión, identificación, captación- que caracteriza el gesto parricida. Matar /parodiar el texto- padre- madre, es también investirlo y sobrepasarlo.

Si se remarca que a parte de algunos episodios sacrílegos, el reino de los "padres" se ejerce sin ser compartido en *Los*

*ciento veinte días*, no se puede dudar del rol determinante jugado por la Revolución en el desarrollo del motivo parricida, que no se produce más que en la *Historia de Julieta*- aún en las disertaciones de *La nueva Justina*, la apología del parricidio no aparece todavía. Dos de los libertinos de los *Ciento veinte días* han matado a su madre y a su hermana, pero ninguno de los cuatro ha matado a su padre, y ninguno tiene hijos: es decir que, es esa primera novela, no el poder paternal, ni las relaciones padre- hijo hacen algún problema ya que no interviene, y la cuestión del parricidio no juega ningún rol. Asimismo, la reflexión política de Sade no ha hecho su aparición todavía. Es sobre todo después de su liberación de 1790 que se manifiesta, luego de su actividad política oficialmente pro- revolucionaria, de la que llevará la huella.<sup>24</sup>

Se descubre en esta mutación la manera en la cual Sade ha podido vivir el Terror, más todavía, pensarlo y, retrospectivamente, mitificarlo. No solamente el Terror ha matado al padre y a la madre en las personas de los monarcas, sino ha condenado a Sade, que escapó sólo por azar de la ejecución. Todo ocurre como si la puesta en acto del parricidio revolucionario en la ficción debía servir a reafirmar el poder del hijo en detrimento de aquel de los padres, muy sacudido en la Revolución. Es en tanto hijo indisciplinado que Sade ha estado encarcelado bajo la monarquía. Por el

contrario, bajo el Terror, en tanto aristócrata, no ha podido faltar en identificarse en parte a los padres y de meditar acerca de la suerte que les era reservada. Dicho de otro modo, la agresión sadiana duda entre el poder de los padres-compromiso por la Revolución- y aquél de los hijos- borrado bajo la monarquía-, duda, o aún dialéctica, que se resuelve por el triunfo del hijo. Triunfo bien particular, inscrito en la relación de la sodomía al parricidio.

Precisamente, el asesinato del padre de San- Fond es primero presentado como un crimen político, “crimen ministerial” que San- Fond, el ministro, encarga ejecutar a Julieta. El padre de San- Fond, “viejo de sesenta y seis años, respetable bajo todos los aspectos”, conocía los crímenes y los actos execrables de su hijo y los postres en la corte, queriendo obligarlo a dejar el ministerio antes de ser descubierto. Hace falta, entonces, que San- Fond mate a su padre para reforzar su poder. Viendo a Julieta un poco asustada del rol que debe jugar, Noirceuil intenta convencerla con una larga apología del parricidio, cuyos dos primeros argumentos pueden leerse como una inversión del esquema edípico. El crimen de Edipo trasciende el conocimiento objetivo de la noción de libertad individual, ya que Edipo es culpable a pesar de su ignorancia. Por el contrario, Noirceuil pone en primer lugar la negación de la filiación y los lazos de sangre, oponiéndole una parodia del criterio del conocimiento

racional: 1) mi padre no pensaba en mí cuando me concibió, yo no le debo entonces reconocimiento y, si me ha educado, no es que por orgullo, para seguir las costumbres de su país. 2) Su segundo argumento ofrece un buen ejemplo de lógica perversa: si lo mato sin conocerlo, no cometeré un parricidio. Porque puedo matar a mi padre sin remordimientos si yo no lo conozco, también sucede lo mismo si lo conociera. No tendrán más que persuadirme que a quien he matado es mi padre para que tenga remordimientos. *Si mis remordimientos “existen aunque la cosa no sea, no sabrán existir legítimamente cuando ella sea”* (subrayado mío).

El fin de la perorata sugiere que asumiendo el parricidio, y más precisamente un parricidio político como el regicidio que se abstienen de nombrar pero que su lenguaje connota- se verá- Sade ocupa a la vez el lugar del padre- tirano y aquel del parricida revolucionario. Parece primero salvaguardar el principio paterno, simbolizado por el despotismo de uno sólo. San- Fond es “un fuerte gran ministro: ama la sangre, su yugo es duro, cree que el asesinato es útil para mantener todo gobierno. ¿Se equivoca? ¿Sylla, Marius, Richelieu, Mazarin, todos los grandes hombres han pensado diferente? ¿Maquiavelo daba otros principios?” Noirceuil se apoya en la retórica revolucionaria, y retoma el ataque anti- monárquico como prescripción positiva a favor de la monarquía: “¡No dudemos; hace falta sangre, sobre todo para sostener los

gobiernos monárquicos; el *trono de los tiranos* debe ser cimentado, y San- Fond está lejos de hacer derramar todo lo que debería correr!”(el subrayado es mío) En esta fórmula, el “trono de los tiranos” se anuda la oscilación sadiana entre la identificación al padre y la identificación con el hijo. Este cliché tan característico del discurso revolucionario connota inevitablemente la sangre vertida- no tanto por la monarquía sino por el Comité de Salud Pública, e imprime a la frase una profunda ironía. Discurso equívoco que confiesa casi la dudosa fidelidad de Sade con la Revolución, donde se entrecruzan la necesidad de sobrevivir y una toma de conciencia política sin duda en parte sincera. La Revolución mata al padre simbólico, y es San- Fond- Sade, el aristócrata del Antiguo Régimen, que reivindica el crimen y hace una necesidad del “mantenimiento de todo gobierno”. ¿Cómo, entonces, escapar a la guillotina regicida sin ser él mismo parricida? Coronando la apología del parricidio, este razonamiento a doble faz instala al hijo en el término de la serie de las formaciones sustitutivas Dios- rey- padre y le confiere definitivamente el poder absoluto.

Cuando el trono y el altar están en peligro, escribe Freud, el sujeto se siente amenazado en su virilidad.<sup>25</sup> La puesta en acto ficcional del parricidio hace surgir la inhibición de la interdicción primitiva. Para apoderarse del poder del padre, el héroe sadiano transforma el interdicto en prescripción e



inhibe su obsesión de la castración detrás de su voluntad de dominación. Un desconocimiento total es la marca de esta obsesión, que no se manifiesta más que por la denegación, sea el rechazo de la castración. Lo que está en juego, es guardar todo, nada menos, en otras palabras el poder *con* el falo. Así se explica la repetición constante del gesto capturado, y en el discurso, la extensión escandalosa del campo de la nominación, la verbalización de lo innombrable, la confiscación abusiva de los modelos canónicos y su subversión. Es porque no termina de matar al padre que Sade, a pesar de su singularidad, no sale jamás completamente de la imitación.

Consideremos un poco más de cerca la manera en la cual el motivo parricida informa la relación a los modelos literarios.<sup>26</sup> Julieta se ha instaurado en vano contra la autoridad de los textos “¿qué sería, les ruego, el hombre bastante ingenuo negaba para apasionarse a favor de tal o tal opinión solamente porque habría encontrado en un libro?” lugar irrespetuoso donde su escritor no cesa de prodigar las pruebas, es todavía imposible para Sade salir del todo de las convenciones del género novela o de suavizar su voz discordante, que de anularse delante el principio patero o por el contrario rechazarlo una vez por todas. Desde el exergo- “¿El parricidio es un crimen o no?”- Noirceuil apoya su apología del parricidio en la parodia de la retórica clásica, del

debate moral o del caso de conciencia, modelos desmontados al mismo título que la figura paterna.<sup>27</sup> Más sutilmente, subvierte todo imitando la VII *Provincial* de Pascal sobre la dirección de la intención, donde el Padre jesuita autoriza al hijo a desear la muerte de su padre con la esperanza de heredarlo, y a “reunirse cuando suceda, viendo que no es más que por el bien que se vuelve, y no por un odio personal”. “Sería simple odiar (a su padre), declara Noirceuil, pero más natural todavía es atentar contra su vida (...). Si el interés es la medida general de todas las acciones del hombre, hay entonces infinitamente menos mal en matar a su padre que a otro individuo”, ya que las razones de deshacerse de él son mucho más poderosas que aquellas de deshacerse de otro hombre. A la justificación por el interés avanzado en la VII *Provincial*, Sade agrega el odio, y el contraste es flagrante entre la palabra plácida del jesuita pascaliano y la vehemencia de la frase sadiana:

Es falso que uno ame a su padre, es falso que uno pueda amarlo; uno le teme, pero uno no lo ama; su existencia aburre, pero no da ningún placer; el interés personal, la ley más santa de la naturaleza, nos lleva invenciblemente a desear la muerte de un hombre del cual esperamos su fortuna.<sup>28</sup>

En cuanto al parricidio de Julieta, es ejemplar, primero porque da vuelta un motivo estereotipado, la escena del reconocimiento entre padre e hija. Bernole, cuyo nombre

anuncia un destino de engaño, llega como un padre noble, pero pedigüeño- y adúltero- y el primer movimiento de Julieta es de expulsarlo. Los reproches e imprecaciones de su padre hacen eco en el tópico de la maldición paterna<sup>29</sup> donde Julieta tiene el rol comúnmente atribuido al hijo malo. Justina, que es una de las escuchas del relato de su hermana, interviene para introducir el personaje de la hija virtuosa: “¡Oh, cielo! (...) ¡mi padre estaba vivo, y yo no lo sabía!...”<sup>30</sup> Pero son las premisas mismas del acto parricida que portan el desafío de su paroxismo. Desesperado por la crueldad de su hija reencontrada, Bernole “se tira boca abajo contra la piso, se la parte, flujos de sangre inundan” la pieza. Así se materializa la necesidad íntima de mofarse de los lazos de sangre (¿goce homo- erótico, revuelta masoquista?), como lo subraya el comentario de Julieta, idéntico a aquel de Borchamps inmolar a su hija<sup>31</sup>: “Esta sangre es la mía, y es con delicias que voy a expandirla...” A partir de allí, la invención de los detalles sobre pasa la simple inversión formal. Julieta decide inmolar a su padre después de haberlo seducido. La denegación de la madre acompaña la del padre. Invocando el parecido madre- hija, Julieta destrona a su madre y elimina el recuerdo: “Tú la encuentras en mí, Bernole, he aquí a la que amas (...) Ella respira, alcanza a darle vida...” Los términos que describen la seducción, pasando del lirismo ampuloso a lo grotesco obsceno, vuelven con insistencia sobre la paternidad

de Bernole: “Ven vuelve a la vida por segunda vez aquella que se glorifica de tenerla de ti: debo mi primera existencia al amor, déjame deberte al segunda...” Julieta evoca “el calzoncillo paterno”, “el instrumento medio tenso” que le ha “dado el día”, ella “chupa con placer ese primer móvil de (su) existencia...” y recibe en sus “entrañas incestuosas el germen de un fruto parecido a aquel que él dejara antiguamente en el seno de (su) madre”, embarazo que tiene por finalidad el aborto, el cual concluye con la negación del principio paterno.

Julieta, por otro lado, goza de “el delicioso pensamiento de enterrar al otro día aquél con quien se unió, sin perjuicio de que sea (su) padre”, es decir de poseer sobre ella un poder simbólico, “el perjuicio más grande de emborrachar(lo) de delicias”. Es aquí que el sexo de Julieta parricida toma toda su significación. Da a ver lo no dicho sexual a la vez de los lazos familiares y del poder político, y hace de la derrota del padre todavía más escandalosa siendo el acto de una hija. Ahora bien ese padre, pobre y sin apoyo, no podría nada sobre ella. No tiene más que su derecho simbólico. En tanto mujer no gozando más que de un acceso mediatizado a la institución, es Julieta quien encarna más claramente la dimensión simbólica del parricidio, el rechazo puro y simple de la ley.

Estos diversos crímenes, si se los considera en su conjunto, no se caracterizan solamente por la evicción de los padres en beneficio de los hijos/ hijas. No adquieren todo su

sentido más que en función de la ausencia de los hijos a la generación siguiente o, si ellos existen, de su supresión. Recordemos que ninguno de los cuatro libertinos de los *Ciento veinte días* tiene hijos. Luego, Sade ha conocido un conflicto de autoridad con sus hijos. Él mismo ha podido ver en ellos una amenaza a su vida después de su emigración, y le escribe para ordenarle volver, reprochándole “una situación que mantiene el hierro alzado sobre el seno de aquellos de los cuales (ellos han) recibido la vida”<sup>32</sup>. Siempre sucede que ninguno de los agentes parricidas de *Historia de Julieta* debe ver su supremacía amenazada por la existencia de un hijo. San- Fond no tiene hijos, y librará su hija a la muerte. Borchamps no tendrá tampoco hijos, y matará a su mujer y a su hija en medio de suplicios atroces. Julieta, que no juega más que un rol subalterno o inexistente en el ejercicio del poder institucional, no tiene más que una hija (que ella mata en el fin). Sólo Noirceuil, el gran apologista del parricidio, tiene hijos, pero sólo aparecen en el momento de ser ejecutados por su padre. La tiranía paterna culmina con este asesinato, pero pierda al mismo tiempo su objeto. Es así como el parricidio substituye el poder falocrático y la esterilidad por el patriarcado y por la filiación. Del padre y del hijo muertos igualmente puestos a distancia, no le queda a Noirceuil más que el falo fetiche.

## *PARRICIDIO Y SODOMÍA*

Se seguirá este encadenamiento a partir de las asociaciones entre parricidio y sodomía, que corroboran la pertenencia del parricidio a una economía unaria de goce no productivo. Por la subversión genital, la sodomía detiene más claramente la filiación. Es el miedo de un embarazo lo que invoca Julieta para persuadir a su padre de abandonarse al incesto somita con ella, argumento que designa el encuadre simbólico del acto, porque Julieta está desde ya en dicho encuadre. Sobre todo ella tiene cuidado de hacerse sodomizar por su padre en el momento donde ella sabe que se los va a sorprender, y ella se tira sobre él mientras San Fond la sodomiza. “Aquella que ha sido a la vez sodomita e incestuosa podrá bien ser parricida”. Asimismo, es sodomizando a su propia hija y haciéndose sodomizar por Noirceuil que San- Fond alcanza estrangulando a su padre envenenado por Julieta.

En cuanto a la comunión sodomita administrada por el papa a Julieta en la iglesia de San Pedro de Roma, pone en escena la parodia grotesca del triunfo del hijo parricida. En el cristianismo, Jesús muere en la cruz para salvar a la humanidad, culpable de un crimen original. Porque el sacrificio del hijo “debe comportar la reconciliación con Dios Padre, el crimen a expiar no puede ser otro que el asesinato

del padre”. Ahora bien, por su crucifixión, el hijo deviene dios mismo (...) en el lugar del padre. La religión del hijo se substituye a la religión del padre”. En comunidad, “los hermanos reunidos gustan de la carne y de la sangre del hijo, y no la del padre, con el fin de santificarse y de identificarse con él”. Así, “la comunión cristiana no es en el fondo más que una nueva supresión del padre...”<sup>33</sup> En esta perspectiva, el dogma de la eucaristía significa la evicción del padre y la apropiación de sus cualidades por el hijo. Este análisis esclarece singularmente el acto sacrílego de Julieta y del papa, entre los cuales se desdobra el personaje del hijo parricida y del padre filicida. La comunión sodomita vuelve a representar según el modo del desvío burlesco el desafío al padre y la identificación de Julieta, recibiendo la hostia, con el hijo parricida. De su lado el papa- padre de la Cristiandad pero abocado a la no- reproducción y sacrificando sus fieles a sus placeres- representa la cara del padre asesino de sus hijos. En fin, el desplazamiento de la hostia de la boca al ano invierte en perfecto menosprecio la veneración por el Verbo divino o la palabra del Padre y riza el circuito paródico: aquí se une lo textual y lo erótico.<sup>34</sup>

## PARODIA Y SODOMÍA

El vértice de la filiación se reabsorbe en la comunión sodomita y la evicción de lo femenino. La materia se substituye por el espíritu, la producción / reproducción biológica suprimida por la producción intelectual. No se sale del círculo de lo Uno, o del Mismo, que tiene por corolario textual la reproducción de los modelos. En tanto figura del texto paródico, la sodomía reenvía al principio a la imitación.

Bajo su forma simple, que coexiste hasta el fin con sus formas complejas, la imitación sadiana así figurada, o mejor su modo de aparición, constituye una variante de la primera de las cuatro causas de Aristóteles, la causa formal, es decir “la forma, la idea, el modelo, el *patrón* (...), (causa) jerárquicamente la más importante”, escribe Jean- Joseph Goux, mostrando cómo ese punto de vista se prolonga en los dominios de la producción / reproducción intelectual, biológica y económica:

Ahí se conjugan la preeminencia de la *Idea*, del *padre*, y del *capital* (...) ¿El reino de la causa formal? Es un cierto modo *paternalista* de la reproducción. Es la *homogeneización*. La forma que crea la forma.

El sentido de la sodomía sadiana se confirma gracias a esta lectura de la tesis aristotélica, con su “concepción” *paternalista* de la reproducción sexual y social (...), sin



“madre” y sin “trabajo”, por deseo y forma (...), reproducción por escisión, (...) generación sin sexos.<sup>35</sup> En Sade, la reproducción del Mismo masculino, sino “sin sexo”, se sitúa bien fuera de la diferencia de los sexos y de las bases materiales, femeninas, de la producción. Al menos el discurso y las figuras sodomitas parecen optar por esta “concepción” y reivindicarla. El espiritualismo, uno lo sabe, va en conjunto con la exclusión de lo femenino.

Es curioso constatar hasta qué punto el materialismo de Sade<sup>36</sup> queda tributario de un vocabulario y de una jerarquía idealista y sexuada:

Nada de maravilloso, el resto, en el imperio absoluto del alma sobre el cuerpo; no es más que un mismo todo, compuesto de partes iguales, yo convengo, pero en el cual sin embargo las partes groseras deben estar sometidas a las partes sutiles, por la misma razón del imperio que a la llama, que es materia, sobre la cera que ella consume, que es igualmente materia; y he aquí, como en nuestro cuerpo, el ejemplo de dos materias a los botines, de los cuales los más sutiles domina la más grosera”.

Se encuentra ahí las metáforas mismas que oponen lo masculino a lo femenino en las antiguas teorías de la generación en otra parte invocada por Sade: la mujer es cera y materia prima, el hombre es aliento y detiene el fuego prometeicos que da vida e inteligencia a esta materia. Las líneas de más arriba son el complemento a todas luces coherente, en el dominio de las producciones del espíritu, de

la doble equivalencia alma- (espíritu)- principio macho y materia- principio hembra, lo que lleva la afirmación del "impero absoluto del alma sobre el cuerpo". La frase está cerca de oponer esas "dos materias a los botines" y, a pesar de la profesión de fe materialista, uno se acerca a un dualismo espiritualista. Si uno reflexiona, es ahí el mismo Sade que, sin cesar de proclamar y de reivindicar la supremacía del deseo pulsional, pone el cuerpo a distancia, le impone la disciplina del protocolo orgiástico y afirma la necesidad de colonizarlo por la apatía. La forma simple de la imitación revela un sistema de referencia idealista, lejanamente cartesiano, donde Sade intenta inscribir su filosofía materialista, pero al cual, en ausencia de lo femenino, hace fallas en la productividad, es decir la marca de un proceso de producción. Bajo el signo de lo idéntico, Sade alinea los pasajes de pastiche y reconduce con despreocupación de las técnicas narrativas probadas o en desuso.

Cierto, las otras representaciones de la sodomía no se quedan ahí. Desde ya, la instancia con la cual Sade retoma el término de anti- psiquiatría pone el acento sobre la semántica de la inversión- el otro polo de la imitación sobre el vértice paradigmático del lenguaje. Numerosas figuras sodomitas están centradas sobre la inversión simple, que el comentario subraya, y que se persigue en el plano léxico (inversión bien / mal). La sodomía puede aún estar explícitamente asociada a

la palabra del traidor, en tanto que él invierte la verdad: “Yo lo dejaba gozar, dice Julieta, de una manera conveniente para un hombre cuyo oficio era la traición”. Cerca del cardenal de Bernis, que no perdona al bello sexo “el perjuicio de ser mujeres a condición de ser hombres” en la práctica erótica, Olimpo se porta como garante de la “filosofía” de Julieta. La alianza entre sodomía y filosofía en el sentido de libertinaje moral y religioso, audacia intelectual y herejía, no es nueva. Se encuentra, entre otros en el canto XV del *Infierno* de Dante, donde los sodomitas son filósofos, gramáticos o herejes, y en los libertinos franceses del siglo XVII. Se atribuye a Enrique III la expresión de “amor filosófico”, que revela “el lazo establecido entre el amor de los varones y la filosofía griega desde el siglo XVI”. Este lazo es “reforzado en el fin del siglo XVII por la introducción de la expresión “pecado filosófico”<sup>37</sup>. En Sade, la alianza filosofía- sodomía, por el rechazo e la autoridad, sobredetermina la asociación entre sodomía y parricidio. Pasando al examen de las figuras, se puede evocar, en la invención grotesca, las exigencias de los amos que, no contentos de las complacencias a la italiana de sus parejas femeninas, les hacen fajar por delante, con el fin de olvidar mejor que son mujeres. Ese ritual preliminar, que aparece desde *Los ciento veinte días*, suscita las variaciones tan procaces como obscenas.<sup>38</sup>El cuerpo de la infortunada Justina, que muere atravesada “de parte en parte”

por un “destello de un rayo”, opone brevemente la ley del padre al rito sodomita. Prendidos de ella, los libertinos constatan que “el rayo, entró por la boca, había salido por la vagina”: “Uno tiene razón de hacer el elogio a Dios, dice Noirceuil; vean cómo es de decente: él respetó el culo”, y todos los libertinos se aprestan a sodomizar un cadáver.

Dicho esto, las figuras sodomitas y sus discursos complican la mayor parte del tiempo las formas de inversión, y esto sucede de dos maneras. Primero, connotan un modo ininterrumpido de repetición- inversión que oculta, sin suprimirlo, el carácter unario de la primacía fálica- anal y de la especularidad paródica. El pasaje donde Clairwil, que proclama durante toda la novela su preferencia por las mujeres y su odio a los hombres, triunfa en hacerse “encoñar” por un libertino que, detestando a las mujeres, era declarado incapaz de una explotación semejante; este tipo de inversión paródica figura bien orientada sobre el parecido: “- ¡Ven a cogerme, celador! Le dice ella; ven, haz un favor a la concha de una mujer que se te parece, haz a tu culto una infidelidad”. Este juego del mismo y del otro es el esquema principal de todo el relato sadiano, y funciona a partir de la serie infinita de las variaciones sodomitas (donde el elogio de la posición pasiva introduce un nivel de transgresión suplementaria e innovadora). Barthes atribuye una superioridad transgresiva a la mujer sodomizada en relación al “varón” del hecho que ella

tiene “dos lugares”, lo que explicaría según él la superioridad numérica de las víctimas femeninas y le permite reducirla a un esquema lingüístico: “El varón, porque su cuerpo no ofrece al libertino ninguna posibilidad de hablar sobre el paradigma de los sitios (no propone más que uno) es menos *prohibido* que la Mujer: es entonces, sistemáticamente, menos interesante<sup>39</sup>”. Explicación insuficiente, uno ha encontrado pruebas, y afirmación contestable: ¿el “varón” es realmente menos transgresivo, a pesar de la inferioridad anatómica que le atribuye Barthes? J. Gallop tiene razón de no separar entre los dos: “...El hombre sodomizado, que es la contra cara de la puta, escribe ella sobre el modo mimético, es, en su falsedad misma, una verdadera puta (...). La sodomía integral lleva no solamente la metamorfosis del hombre en mujer, sino de la mujer en hombre (...) la mujer cuyo ano es penetrado juega el rol de un hombre jugando a ser una puta (...) La cuestión queda por lo tanto sin decidir acerca de saber quién es la puta *más verdadera*<sup>40</sup> ...” En esta incertidumbre figura justamente la dificultad de poner un punto límite a la especularidad de los discursos. Metáforas de la reflexividad paródica, las inversiones sodomitas en serie levantan toda pertinencia sobre la noción de norma, desestabilizan el sentido y la posición del modelo. Quedan sin embargo en el interior de un funcionamiento auto- o “homogenerador”.

## *COPROFAGIA Y PARODIA*

La coprofagia/ coprofilia se aleja del dispositivo fálico de lo Uno, acaba con mezclar los modos de la inversión y suscita en la orgía los efectos de lo heterogéneo más escandaloso. Última expresión del super yo sádico, representa el último desafío de Sade al orden social, a la autoridad de los textos y a la tradición.

El narcisismo primario donde se origina se encuentra con la vuelta masoquista de la estructura sádica.<sup>41</sup> Es el trabajo de un psicoanalista americano, Sheldon Bach, que nos pone en esta vía. Uniendo él también la coprofagia, que estudia a partir de los *Ciento veinte días*, a las regresiones patológicas del narcisismo de Sade que el encarcelamiento ha exacerbado, o más bien desencadenado, se concentra, como J. Chasseguet, sobre la hipertrofia del yo. Los constreñimientos de la prisión son negados en la obra sobre el modo fantasmático, denegación que toma la forma de dos afirmaciones figurando en ellas una especie de quiasma: 1) mi mierda queda idealizada (como en el niño); 2) no solamente mi mierda queda idealizada, sino sus ideales no son más que mierda.<sup>42</sup> Sigamos la demostración tomando el ejemplo de San- Fond, con el fin de mostrar cómo la segunda proposición coincide con la vuelta masoquista del sádico; le da un contenido y contribuye a explicarlo.

San- Fond da bien temprano una lección a Julieta de cosas cuyas dos fases ilustran respectivamente esas dos proposiciones, y que debe hacerle medir la sutileza mental necesaria para una práctica de vida “paródica”- determinada sobre el inconveniente de las categorías. Interviniendo los objetos de honor y de desprecio, San- Fond establece una equivalencia entre el excremento y las más altas dignidades. Viene de recibir la distinción de buen cocinero, y Julieta acude para hacerle la corte. Ella comienza por ponerse de rodillas para besarle sus condecoraciones. Acto seguido él le hace pasar toda clase de humillaciones físicas, de las que ella se opone en su relato de ascensión social que él le a propuesto: “Si él me educaba saliendo de se casa, me rebajaba cruelmente en su interior (...) Me hacía adorarle su consolador, su culo; él cagaba, yo debía hacer un dios aún de su mojón...” (*mi mierda queda idealizada*). Al término de esta sesión, San- Fond corona su demostración por la puesta en acto de una serie de inversiones, haciéndole “manchar eso de lo que él tenía sus más poderosos motivos de orgullo: él exigía que yo cagara sobre su Santo Espíritu y me limpiaba el culo con su condecoración”. Le explica a una Julieta asombrada que quiere mostrarle con eso “que todos esos trapos que se han hecho para deslumbrar a los tontos, no se imponen al filósofo” (*vuestros ideales no son más que mierda*). Lejos de figurar la “nivelación absoluta” de los

valores<sup>43</sup>, este episodio invierte los extremos. Y la lección va más lejos. Libra uno de los secretos del libertino sádico, que encuentra un placer que le da “orgullo” en dominar todo lo que halaga más a sus gustos: “¿Y usted viene de hacérmelos besar?” dice Julieta. “Esto es cierto, responde San- Fond, pero así como estas cositas motivan mi orgullo, asimismo yo me pongo asombrosamente a profanarlos: he aquí estas rarezas que no hacen más que los libertinos como yo” Ubicando explícitamente la posición masoquista bajo la dependencia del sadismo, este comentario relega la elección misma de la primera a la hipertrofia del yo o, si se prefiere, a la identificación del sujeto (San- Fond) con su superyo. Hipertrofia regresiva, que reenvía a la altura de sobre o sub estimación de los productos del cuerpo por la madre, que les da o no una “función significativa de objeto de cambio”<sup>44</sup>

La coprofagia no significa solamente la inversión, sino la reunión, de lo alto y de lo bajo. San- Fond, para instruir a Julieta pone delante de él la necesidad de una amante lúcida, lo que distingue su provocación de la simple regresión infantil. La boca es no solamente el lugar del placer oral y de la absorción, sino de la palabra, y la unión boca- ano, la segunda exclusivamente avocada a la función orgánica o a la satisfacción pulsional, puede dar a la coprofagia el sentido de una “reivindicación consciente” de la pulsión- lo que deja atrás sin empezar el punto de vista analítico.<sup>45</sup> La figura



coprofágica, “unión de lo fragmentario y de lo único”, aparece entonces como la representación más exacta de la empresa cien veces proclamada del libertino, poner la pulsión en el discurso y justificarla conceptualmente, hacer de eso una afirmación dirigida al otro y un objeto de comunicación. No se podría negar su significación de intercambio perverso que, persuadiendo al destinatario, substituye la negación del disgusto por el sujeto escritor, ni tampoco su significación de formas violentas de devorar y de expulsión.

También, para el lector, la coprofagia exhibe la pulsión más que su sublimación, y la megalomanía del sujeto narcisista más que la racionalidad del discurso. Esta constatación nos conduce a un tercer sentido, y nos acerca directamente a lo heterogéneo paródico. Discurso y figura se aclaran recíprocamente, y uno no puede minimizar ni la fuerza disruptiva de las posturas de la orgía, ni aquella de la lógica perversa y del discurso paranoico. Estudiando la sodomía en tanto figura de la parodia nos salimos de la noción de imitación / inversión simple fundada sobre la unicidad del molde y la exclusión de lo femenino, a la inversión compleja y a la desestabilización del modelo. Si la coprofagia se desenvuelve finalmente como la figura por excelencia de lo heterogéneo textual, es porque realiza en el más alto grado lo que se puede llamar, retomando el término de Bataille, la función heterológica. Ella “procede en la

inversión completa del proceso filosófico que, como instrumento de apropiación que había sido, pasa al servicio del excremento e introduce la reivindicación de las satisfacciones violentas implicadas por la existencia social”.<sup>46</sup> Está claro que Bataille ha elaborado su noción de petrología (“ciencia de todo eso que es otra cosa”<sup>47</sup>) a partir del texto de Sade. Su deuda en relación a él es inestimable y, por otro lado, ilumina la obra de Sade con un aporte teórico sugestivo y seductor- a veces tendencioso, como aquí, y a veces profundamente justo. Marca sin aislar la dimensión intelectual de lo heterogéneo coprofágico y asocia la puesta en discurso de la pulsión a aquella del recorrido que nosotros nombramos como parodia generalizada, que devela todos los discursos y finge asimilarlos apropiándose los.

Bataille establece como categoría de lo heterogéneo toda actividad cuyo “objeto (excrementos, partes vergonzosas, cadáveres, etc.) se encuentra cada vez tratado como un cuerpo extraño” lo que, nos dice, subordina la ingestión a la excreción, la primera siendo simplemente la condición de la segunda: el objeto “puede ser muy bien expulsado luego de una ruptura brutal que reabsorbe (para) poner el cuerpo y el espíritu en un estado de expulsión (de proyección) más o menos violento”- vuelta a la posición sádica y masoquista. Su ejemplo de predilección está en una frase de *La nueva Justina*: “Verneuil hace cagar, come caca y quiere que uno

coma la suya. Aquella a quien ha hecho comer su mierda vomita, entonces él devora lo que ella saca”- frase emblemática es cierto, que ofrece una síntesis de todas las escenas de ese tipo.<sup>48</sup>

Vayamos al detalle en un punto. Subordinando la absorción a la expulsión, Bataille oculta el hecho que la víctima y el agente tienen una relación diferente en la fase de ingestión y entonces en relación a lo heterogéneo, y no tiene en cuenta uno de los sentidos de la coprofagia, en tanto figura de lo Mismo. La negación del disgusto del lado del agente- “Cuanto más repulsivo es el objeto, más hace mover”- acerca la ingestión al proceso de apropiación y de reducción del otro que define la acción de los amos y, desde allí, a la idealización de éste que, una vez absorbido, deviene suyo. Pero si uno no se acuerda que el proceso de la digestión no es nunca evocado, uno percibe que Bataille no se equivoca en privilegiar la fase de excreción y de darle la significación del ciclo entero- gasto no productivo, provocación, desprecio del otro. Haciendo esto, se identifica implícitamente con la víctima. Ésta no cesa de percibir como cuerpo extraño el excremento que se la fuerza a absorber. Asimismo el lector. “Tan pronto que vuestra caca sale, dice uno de los agente programadores, yo la como (...) Todos los hombres vienen entonces uno después del otro a cagar (en mi boca), yo devoro sus mierdas, usted devora mi cogida, y he aquí el desarrollo

de la escena” – nada puede hacer que la coprofagia devenga recuperable en un “sistema filosófico”, y el efecto de lo heterogéneo desaparece sólo para los agentes. A las variaciones del ciclo ingestión- excreción corresponde lo que, desde el pensamiento de Sade, no puede incorporarse en un sistema, lo que, desde su escritura, queda rebelde a la asimilación, y desde su discurso desborda la repetición/ inversión y los juegos especulares.

Ese “resto” irrecuperable escapa igualmente al modo de producción- imitación “paterno” y “fragmentario” que caracteriza, con la evicción de lo femenino, los motivos y figuras del parricidio y de la sodomía. Pero si la coprofagia reintroduce lo maternal femenino, no es más que por la regresión escatológica, la cual evoca ese estado de abyección que Julia Kristeva ubica en el origen del gesto creador. Es cierto que, según esta última, la orgía sadiana no tiene “nada de abyecto”, porque “todo para ella es nombrable”<sup>49</sup>, situándose la nominación en lo opuesto a la pérdida del yo. Sin duda. Pero la escena no cesa de representar este abyecto cuya nominación efectúa la negación simbólica.

## CONCLUSIÓN: ¿QUÉ SADE?

*Si admiramos a Sade,*

*Edulcoramos su pensamiento.*

George Bataille

Uno quisiera haber contribuido a mostrar que es posible admirar a Sade sin edulcorarlo demasiado. Inversamente, la palabra de Bataille invita a interrogarse sobre los diferentes cultos del que Sade ha sido objeto en el siglo XX, acompañados o no de la reducción lingüística del que hemos mostrado los límites en el capítulo IV. Tales miradas no se sostienen más que por tomar un partido que revela sea la complacencia, doble del tedio tantas veces alegado; sea la auto-censura y la denegación: el rechazo en reconocer o, al menos, en acordar todo su peso y todo su valor representativo, no sólo a las instituciones geniales, sino aún a las implicaciones más inquietantes de la orgía sadiana y de su discurso.

Para los surrealistas, que lo han puesto en la cima, Sade es el hombre de humor negro y el apóstol revolucionario del inconsciente. Entre los lectores que han seguido, Bataille y Klossowski se distinguen de Barthes y aún de Blanchot. Sin aislar la obra ni, como éstos últimos, en reducir el espacio del escándalo, ellos, sin embargo, disparan, el primero hacia un

misticismo del Mal, el segundo hacia una mística religiosa. Beauvori define muy bien el aporte irremplazable de Sade, aún si ella parece sub estimar su importancia en tanto novelista: “No es ni como autor, ni como perverso sexual que Sade se impone a nuestra atención: es por la relación que él ha creado entre esos dos aspectos de sí mismo (...) él elabora un sistema inmenso con el fin de reivindicarlos (...) Sade ha intentado convertir su destino psíquico- fisiológico en una elección ética”<sup>1</sup>. Antes y durante el mismo período, Heine y Lély veneraban, a veces hasta con ceguera, al gran hombre que ellos han contribuido tanto en hacer conocer. “Parece, escribe Maurice Heine en un apéndice a *La nueva Justina*, que esa palabra (sadismo) no ha estado forjada más que en un contrasentido, en beneficio de la leyenda errónea de Sade sádico y en detrimento del hecho histórico de un Sade filósofo, quien tiene el honor de haber sido el primero en estudiar, de manera objetiva y completa, uno de las grandes fuerzas morales del hombre”. No es la violencia de Sade lo que debería chocarnos, sino esa zalamería que declara incompatible la realidad de la perversión con la “fuerza moral” de la filosofía, en lugar de reconocer su intrincación.

Más recientemente, y sobre todo desde 1968, la imagen de un Sade liberador, que ya existía, se ha *popularizado*. Esta última palabra se impone, aún a propósito de una elite intelectual, la única en interesarse en Sade por otras razones

que las pornográficas- aún sin haberlo leído, y quedando muchas veces en la superficie del fenómeno. Sade, se dice, ubica la felicidad personal en el primer rango de las exigencias humanas y pone esa felicidad en la satisfacción del deseo. Libera a la mujer ya sea porque acuerda un lugar al deseo femenino o porque entroniza la esterilidad. No es nunca pornógrafo, término “peyorativo”. Se sabría interpretar a Sade.

¿Hay otro escritor que bajo pretexto de liberarnos de nuestros tabúes, suscita a su vez un tabú semejante? Nuestra época no sólo se equivoca necesariamente en reconocerse en el individualismo exacerbado de Sade, sino al mismo tiempo olvida la mayor parte del tiempo palmas enteras de su pensamiento, inseparables de su utopía- su nostalgia de la selva feudal, y la sumisión absoluta de la libertina al orden de los amos.

Cierto, Sade es liberador. Con una insolencia absoluta, derriba a los ídolos, desaloja a los falsos semblantes y a los automatismos del pensamiento. Muestra es su profundidad el componente erótico de la voluntad de poder- el lazo de lo pulsional a lo político y a lo social y las relaciones de poder sobre las cuales se funda el erotismo. Se encarna en destruir toda ilusión romántica, social, logo- o etno-céntrica. Pero en ese trabajo de zapa que segrega una parodia generalizada e intenta objetivar hasta la perversión, se insinúa su propia

ilusión y su prejuicio. Y es al lector, si le fuera posible, realizar la tarea de buscar una distancia justa, lejos del rechazo como de la identificación.

---

## INTRODUCCIÓN

<sup>1</sup>Ver para este punto el ensayo muy sugestivo de Naomi Schor “Unwriting *Lamiel*” en *Breaking the Chain* (New Cork: Columbia University Press, 1985)

<sup>2</sup>La alianza orgía- parodia se encuentra en el siglo XIX a partir de la orgía de *La peau de chagrin*. Ver Elisheva Rosen, “Le festin Taillefer ou les saturnales de la monarchie de Julliet”, en Balzac y “La peau de chagrin”, estudios reunidos por C. Duchet (paris, SEDES, 1979) y para las parodias que esta escena ha suscitado, L. Frappier- Mazur; “Modèle livresque et métalengage: l’exemple du *Bol du Punch*”, *Poetics Today*, vol. 5-4 (1984), 739- 751 (en inglés). Claude Duchet ha estudiado la presencia subterránea de Sade en la misma época: “Sade à l’époque romantique”, *Le marquise de Sade*, Colloque d’Aix (Paris, Armand Collin, 1968) y Mario Praz lo ha seguido a través de todo el siglo: *The romantic Agony*, traducción inglesa de Angus Davidson (New York: Meridian Books, 1957, 1º traducción 1933). Ver también Maurice Regard, “Balzac et Sade”, *L’année balzacienne 1971* y Calire- Lise Tondeur “Flaubert et Sade ou la fascination de l’excès”, *Nineteen Century French Studies*, 1981- 82.



---

<sup>3</sup>*Le Carnaval de Romans* (Paris, Gallimard, Folio/ histoire, 1979), p. 102  
« ...Bandas de jóvenes machos, compañeros o aprendices...corren la noche  
« cazan la garza », y practican la violación colectiva. Esos delincuentes juveniles,  
muy numerosos...son los herederos – ya insípidos- de los autores de las locuras  
del siglo XIV: entonces, en la ocasión de la celebración de un casamiento, los  
jóvenes y los violentos hacían irrupción en la iglesia, “rompían la cruz, insultaban  
al celebrante, pegaban a los nuevos esposos”luego se iban a robar la casa de ellos.  
O aún los llevaban por una correría forzada por la rivera, o a un burdel local, que  
cerraba la noche brillante...”(p. 249) Se creería que uno está leyendo ciertas  
“escenas” sadianas.

<sup>4</sup>Así, en *Les Aphorites* de Andréa de Nerciat (1793) a la inversión de la relación  
amo- esclavo se substituye los “saturnales” ejecutados por las clases inferiores  
para un público de nobles.

<sup>5</sup> Ver Jacques Rustin, “Idée sur les romans français de l’année 1760, considérés du  
point de vue de l’amour » *Aimer en France 1760- 1860* (Clermont Ferrand : 1980),  
tomo I, páginas 159- 67 y páginas 162- 63.

<sup>6</sup>*La volonté de savoir* (Paris, Gallimard, 1976)

<sup>7</sup>Ver Marcel Mauss, “Les techniques du corps”*Journal de Psychologie* 32, marzo  
abril 1935, páginas 271- 293.

<sup>8</sup>Mary Douglas, en *Natural Symbols* (New York, Vintage Books, 1970), de quien  
volveremos a hablar, establece las correlaciones entre variaciones culturales y  
estructuras simbólicas. De todos modos las implicaciones teóricas de esos análisis  
no escapan a la duda de la que nosotros hablamos. Cuanto más estatuye el cuerpo  
como origen del simbolismo social, más determina a la percepción del cuerpo  
como el reflejo de la organización social.

---

<sup>9</sup> (Malestar en la cultura) *Civilization and its discontents* (New York, London, Norton and Co), páginas 80 y 88- 89 y *Tótem y tabú* (Paris: Payot, 1984) por ejemplo páginas 148- 152

<sup>10</sup>Ver *Tótem y tabú*, por ejemplo página 180

<sup>11</sup>Sobre el empleo de ese término, ver *infra*, libro I

## LIBRO I

<sup>1</sup>Eyaculaciones poco abundantes y dolorosas, de las que Sade mismo atribuye la dificultad al espesor de su esperma, y la rareza de una estimulación cerebral excesiva. Sobre esta cuestión, Annie Le Brun aporta las informaciones médicas y los comentarios más precisos en *Soudain un bloc d'abîme, Sade* (Paris, Pauverte, 1986), páginas 44- 48.

<sup>2</sup>Annie Le Brun establece la hipótesis que “no habría más somatización que sublimación en Sade” porque con su lucidez excepcional él no subordina la cabeza al cuerpo sino el cuerpo a la cabeza y objetiva su experiencia. (*Soudain un bloc d'abîme, Sade*, páginas 49- 50) En efecto, la lucidez no tiene gran cosa que ver con el affaire. Escribir, es sublimar, y consolarse en prisión, como él, con golpes de confituras, de pastas de frutas, de chocolates y de pasta de anguilas, es de por sí somatizar. Ver *Lettres et mélanges littéraires* de Sade, presentado por G. Dumas y G. Lély (Paris, éditions Borderie, 1980), páginas 126, 172, 207, etc..

<sup>3</sup> Mary Douglas, *Purity and Danger* (London, Routledge & Kegan Pael, 1966), capítulo IV, p. 67

---

<sup>4</sup> Victor Turner, *The forest symbols. Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1967), capítulo I, p. 30

<sup>5</sup> *Ibid* p. 37

<sup>6</sup> Jean Laplanche y J.B.Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, Presses Universitaires de France, 1967), páginas 153- 54

<sup>7</sup> *Ibid* p. 152, 153

<sup>8</sup> *Ibid* p. 152

<sup>9</sup> « La problemática freudiana, escriben Laplanche y Pontalis citando un pasaje de los “Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad”, no sólo no autorizan una distinción de naturaleza entre fantasma inconsciente y fantasma consciente, sino se pone a marcar más bien las analogías las relaciones directas, los pasajes entre ellos” (*ibid.*, página 155) . Otros teóricos piensan por el contrario que esta “distinción de naturaleza” se impone entre fantasma inconsciente y consciente : Valabrega “Le problème anthropologique du phantasme”, *Le désir et la perversion* (Paris, Editions du Seuil, 1967), páginas 165- 172.

<sup>10</sup> Turner, *op. cit.*, página 28.

<sup>11</sup> *Natural Symbols*, *op. cit.*, capítulo V, p. 111

<sup>12</sup> Mary Douglas, *ibid*, páginas 98- 99. (N. d. T. : es la autora la que traduce)

<sup>13</sup> *Présentation de Sacher- Masoch* (Paris Edition de Minuit, 1967), p. 33.

---

## CAPÍTULO I

<sup>1</sup> Se trata ahí de un hecho establecido del psicoanálisis y de la antropología. Enviamos de preferencia a la obra de Janine Chasseguet- Smirgel, *Ethique et esthétique de la perversion* (Paris, Champ Vallon , 1984), páginas 219- 220 y 225-226 a causa de los capítulos importantes que consagra a Sade.

<sup>2</sup> Remarcablemente analizado por Marcel Hénaff, en *L'invention du corps libertin* (Paris, Presses Universitaire d France, 1978), páginas 209 y 212 y todo el capítulo VII.

<sup>3</sup> Hénaff, p- 219. Bataille, sin dudas el primero, le da una gran importancia a la función significativa del fenómeno: *infra*, capítulo VII en “Coprofagia y parodia”.

<sup>4</sup> “Kant con Sade”, *Ecrits* (Paris, Editions du Seuil)tomo II, p. 132

<sup>5</sup> Op. Cit. Deja sin embargo de lado su función de cambio (*infra*, capítulo VII).

<sup>6</sup> Ver Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. (Paris, Editions du Seuil, 1980) capítulo II, « De quoi avoir peur »

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 76

<sup>8</sup> *Purity and Danger, op.cit.*, capítulo VII, p. 121

<sup>9</sup> Éstas son las cuestiones contenidas en los análisis de Mary Douglas. Cf. Carroll Smith- Rosenberg. “Sex as Symbol in Victorian Purity: an ethnological análisis of jacksonian America” *American Journal of Sociology*, 1978

<sup>10</sup>La exasperación de la masa campesina y de la burguesía aumenta en vistas a la sobrevida de una economía feudal de gasto y de improductividad. Hénaff, que se apoya en Soboul, y para los detalles precisos sobre la situación en La Coste

---

(castillo provenzal de Sade) Jean- Jacques Pauvert, *Sade vivant. Une innocence sauvage...1740-1777*. (Paris, Robert Laffont, 1986), páginas 238- 39.

<sup>11</sup> Citado por Pauvert, *ibid.*, páginas 422- 23. « La justicia no funcionaría más para él. Él sería entonces un fuera de la ley” escribe Pauvert.

<sup>12</sup> *Ibid* p. 339

<sup>13</sup> Douglas, *Purity and Danger, op. cit.*, páginas 120- 124 y 139

<sup>14</sup> *Ibid* p. 132

<sup>15</sup> *Histoire de Juliette*, en *Oeuvres du marquis de Sade* (Paris, Cercle du livre précieux, tomo VIII y IX, 1963, VIII, p. 160) Todas las referencias a Sade sin mención de editor reenvían a esta edición

<sup>16</sup> El ejemplo más memorable es el vampirismo de Gernande, en *La nueva Justina*. Él “flebotomiza” a sus víctimas a golpe de lanza y bebe su sangre.

<sup>17</sup> Una excepción en *Julieta*: “.... Me emborracharía de esos menstruos que yo adoro, y cuando me los ponga a devorar...”(IX, 478); otra en *Los ciento veinte días* (XIII, 321). En “Franceses, no hagan más un esfuerzo...” Luce Irigaray designa con justo título esta ausencia casi total como uno de los raros tabúes sadianos: *Ce sexe que n'en est pas un*. (Paris, Editions de Minuit, 1977), p. 199.

<sup>18</sup> Foucault, *La volonté de savoir, op. cit.*, p. 196

<sup>19</sup> Joyce Mc. Dougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*. (Paris, Gallimard, 1978), páginas 95- 96.

<sup>20</sup> Lacan ha insistido sobre el fantasma retroactivo del cuerpo mutilado que acompaña el estadio del espejo y que reenvía a la etapa freudiana del autoerotismo. Se puede volver a Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (Paris, Gallimard, 1923) páginas 72- 76 ; Laplanche y Pontalis *Vocabulaire de la*

---

*psychanalyse*, artículos « Auto- erotisme », « Plaisir d'organe » « Objet partiel » « Position paranoïde », Lacan, « Le stade du miroir » *Ecrits* (Paris, Editions du Seuil, 1966) y *Sémianire VII. L'ethique de la psychanalyse* (Paris, Editions du Seuil, 1986) : “Cuando se avanza en la dirección de ese vacío central, en tanto que hasta el presente es bajo esta forma que se presenta a nosotros el acceso al goce, el cuerpo del prójimo se mutila”(p. 237). Y la cita de esta frase de Julieta puesta entre comillas por Sade: “ *Préstenme la parte de vuestro cuerpo que pueda satisfacerme un instante, y gocen, si quieren, de aquél del mío que les pueda ser agradable*” (VIII, 71)- “primera manifestación articulada, comenta Lacan, de eso que nos detiene como psicoanalistas bajo el nombre de objeto parcial”(P. 238).

<sup>21</sup> Una sola observación, en una nota que no se sitúa en el mismo nivel del fantasma que la escena orgiástica, manifiesta una percepción del objeto erótico como persona total: “Aquellos que se ponen a menear a las mujeres no están muy convencidos de la necesidad extrema que tienen en el momento de hacer penetrar el placer absolutamente por todos los poros...”(IX, 104).

<sup>22</sup>Cf. IX. En Sade, quien beneficiaba la mediación de la escritura, estas descripciones no tienen más que un referente fantasmático, pero, teniendo en cuenta la imposibilidad material de ciertos detalles, uno sabe que este tipo de tortura es característica del crimen sádico.

<sup>23</sup> Cf. IX Ese tipo de fantasma, que se encuentra por todos lados en Sade, está en el imaginario de la ciencia y de la religión. Uno puede pensar en los desollados de Fragonard reunidos por Annie Le Brun- deseo de saber “eso que hay en el fondo del hombre”, escribe. Entre los cuales “Tres fetos humanos” de tipo desollado en *Julieta* es una jovencita que se despelleja arrancándosele sucesivamente siete capas de piel superpuestas (IX). Asimismo, Maurice Heine ha hecho un acercamiento muy significativo entre el entusiasmo de Bandol por “la operación cesárea” en *La nueva Justina*, y aquel del manual religiosos reservado a los clérigos (4ª edición, 1868) donde el autor explica en términos líricos que si un cura se encuentra en la obligación de ejecutar esta operación en una mujer muerta, Dios

---

lo recompensará, por “haber retirado el niño de una prisión estrecha donde él debía necesariamente perecer, y sobre todo por haber conferido el bautismo. Será su padre espiritual, porque lo habrá regenerado en Jesucristo, será de alguna manera su madre, como dice Cangiamila, porque lo habrá traído al mundo verdaderamente”: aquí el deseo de maternidad se expresa más abiertamente que en Sade. Heine señala que esta práctica “de esencia sádica” es aún autorizada por la ley en la época donde él escribe estas notas. Cf. VIII. Digamos que el deseo de filiación es muy fuerte en el Sade joven y casado: Pauvert comenta acerca de los espíritus decepcionados de los esposos durante su primer año de casamiento (*Sade vivant*, tomo I. p. 107).

<sup>24</sup> J. Chasseguet, op. cit., p. 206. Ella cita un pasaje de La nueva Justina (páginas 209- 210) donde se encuentra denegada toda dependencia del niño hacia su madre. Hay otras. Misma explicación kleiniana en Angela Carter, en su libro sobre la mujer sadiana, *The Sadeian women* (New York, Panteón Books, 1978) p. 135 y páginas 120- 136 (capítulo IV) ella observa que la naturaleza mata a Justina parodiando el acto de traer al mundo (“el rayo, entrado por la boca, salía por la vagina”)

<sup>25</sup> Un primer corte de esta escena toma la trinidad familiar: “El padre... es rebanado primero. Desde que sangra, se le ata a la mujer por la espalda; y cuando, por más de mil golpes, abre las nalgas de ella, la pequeña, ubicada en las espaldas de su madre, es tratada inmediatamente de la misma manera” La nostalgia del seno materno es algunas veces expresada con más dulzura en Sade: ver las opiniones de Jane Gallop en *Thinking through the body* (New York, Columbia University Press, 1988) páginas 62- 64. Por otro lado, uno de los raros incestos madre- hijo es aquel de Bressac con su madre que él sodomiza después de haberla matado.

<sup>26</sup> Cf. Pierre Darmon, *Le mythe de la procréation à l'âge baroque* (Paris, Editions du Seuil, Points, 1981) capítulo IX, « La rage de faire des mâles » y la sección titulada « Les femmes ont- elles le droit de naître ? », página 141.

---

<sup>27</sup> Los hombres están lejos de ser salvados, pero no soportan desgarros internos ni soterrados ni violentos. Entre los múltiples suplicios se encuentran algunos ejemplos de castración, apoyándose de preferencia en el incesto. La castración es la mayor parte del tiempo ejecutado por mujeres- la más notable por Julieta con el hijote Noircueil y después de que éste se lo haya ordenado. Clairwil, especialista en castración ejecuta sólo dos. A pesar de su salvajismo, esas escenas no alcanzan ni la búsqueda, ni el largo, ni mucho menos el número de las escenas de mutilación de mujeres, embarazadas o no. Cf. VIII, IX.

<sup>28</sup> *Pouvoirs de l'horreur, op. cit., p. 66*

<sup>29</sup> Ver J. Chasseguet, op. Cit. « Hybris, ley, perversión » páginas 217- 240.

<sup>30</sup> Freud, « Fetichism » St. Ed. Volumen XXI, p. 153 : “Cuanto más tarde un hombre adulto pueda sentir un pánico análogo, que se comienza a gritar que el Trono y el Altar están en peligro, entonces sentirá las consecuencias irracionales de igual modo”

<sup>31</sup> Cf. Douglas, *Natural Symbols*, p. 114

<sup>32</sup> Cf. Douglas, *Purity and Danger*, capítulo VI, p. 95

<sup>33</sup> Cf. Hénaff, op. cit., páginas 244- 45

## CAPÍTULO II

<sup>1</sup> *Purity and Danger*, capítulo IV, P. 69

<sup>2</sup> También en Sade, las víctimas de la orgía cuando no son educadas en un convento, se compran a precio de oro, vendidas directamente por su familia o por una celestina.



---

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, Editions du Seuil, 1971), p. 172. El ejemplo viene de La nueva Justina. M. Riffaterre comenta esta permutación de un punto de vista lingüístico en su artículo teniendo en cuenta el libro de Barthes (*Diacritics*, otoño 1972, páginas 2- 9): cf. *Infra*, capítulo VII

<sup>4</sup> Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut, *Le nouveau désordre amoureux* (Paris, Editions du Seuil, 1977), p. 101.

<sup>5</sup> Barthes piensa en los mismos pasajes cuando escribe: “Desde que Julieta se enferma quizás por considerar su oro... no es la suma de sus placeres posibles lo que ella contempla, es la suma de los crímenes cometidos...: el dinero no designa entonces lo que adquiere no es un valor) sino lo que retira (es un lugar de separación) *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 29. Por el contrario el dinero es valor, y valor en vistas a lo por venir.

<sup>6</sup> Jean- Joseph Goux, en *Les iconoclastes* (Paris, Editions du Seuil, 1978) muestra que el efecto masturbatorio se funda sobre el valor de cambio de la riqueza, pero generalizándolo como el modo de representación por excelencia del erotismo sadiano, no acuerda ningún valor representacional a la escena orgiástica. (páginas 180- 81). En efecto, es más el avaro balzaciano- Gobsesk, el padre Grandet, el anticuario de *La peau de chagrin*- que explota hasta el simbolismo del goce abstracto, donde el pasaje al acto deviene inútil. Rencuentro significativo, una reflexión del *Oberman* de Senancour, desde la edición de 1804 introduce un jalón entre Sade y Balzac y encontrará un eco en el discurso de Gobseck: “He visto que no hay más que una cosa exterior que pudo valer la pena por la que uno se inquiete, porque abre todas las vías porque da todos los derechos de goce, y no veo que sea menos útil al hombre de bien que a los voluptuosos llenar esas vías...”(*Oberman*, Carta LXXII).

<sup>7</sup> Bataille, *L'erotisme* (Paris: 10/ 18, 1965) p. 216. Para Gide *L'immoraliste*, para Genet en *Le journal du voleur*, el robo tiene un valor erótico asociado a la homosexualidad.

---

<sup>8</sup> Se encuentra en *Le père Goriot*: “El gentilhomme (va a ver a su hija) descendía primero y tiraba diez francos al cochero, con la prodigalidad de un hombre que, en paroxismo de su placer, no se cuidaba de nada”.

<sup>9</sup> El paralelo se justifica mejor a propósito de la coprofagia. Goux, y luego Hénaff lo han intentado. Distinguen la “retención espermática” que correspondería a la fase de acumulación del capitalismo, y aquella de la “consumación excremental” que correspondería a la segunda fase del capitalismo, y donde la “mierda sadiana” representaría el “poder abstracto de todos los goces” “ese no importa qué de precioso donde se fetichiza su valor”. Cf. Goux, p. 183, y M. Hénaff, *op. cit.*, p. 239. Sin embargo, los dos terminan por acercar a la economía del gasto a la “consumación suntuaria de tipo feudal”, argumento más convincente. Ese modelo arcaico corresponde del todo al gasto de los cuerpos en el crimen orgiástico (Sade lo tiene teorizado tomando como ejemplo el caso de la naturaleza, a quien no le cuesta nada fabricar cuerpos humanos: ver *La philosophie dans le boudior*, III, páginas 514 y 525) pero queda más acá del nivel de abstracción necesario a la noción de la estructura- goce, que substituye la economía del consumo a aquella del gasto.

<sup>10</sup> Tal es el orden ortodoxo para el libertino sadiano, punto muchas veces realizado por la crítica, y analizado por Gilles Deleuze en *Présentation de Sacher- Masoch*, *op. cit.* Páginas 101- 102: “Sade muestra que ninguna pasión... es extranjera a la lubricidad, no porque esté en su principio, sino por el contrario porque ella surge en el fin como lo que procede sobre el lugar a su resexualización”(p. 102). Sucede que el orden se invierte “ Es cierto, señora, que el libertinaje lleva al asesinato”(VIII, 298). Es el signo de la debilidad en Julieta todavía neófita (VIII, 455).

<sup>11</sup> Se encuentra en Balzac una teoría unitaria energética con un componente sexual muy cercano a aquel que gobierna el universo sadiano (teoría que, en Balzac, porque sigue la sublimación, puede calificarse de pre- freudiana más justamente que la de Sade) Por otro lado, Balzac ha comparado muchas veces la energía o

---

fuerza vital con la electricidad, noción que se acerca a la corriente materialista del siglo XVIII y que se encuentra también en Sade. Ver *infra*.

<sup>12</sup> Hénaff, entre otros, consagrar las páginas más pertinentes a eso que él nombra la “reducción aritmética” y la “reducción combinatoria” insitiendo sobre el elemento diferencial introducido en ciertos casos por la numeración (*op. cit.*, páginas 33- 39, 40- 48).

<sup>13</sup> Sobre este costado lúdico, sobre el modo de “una suerte de numerología” en el siglo XVIII y sobre la filiación medieval bien probable en estos juegos, aún las aristas del misticismo, ver J. J. Pauvert *Sade vivant*, tomo I, páginas 139- 40.

<sup>14</sup> Cf. IX.

<sup>15</sup> Cf. VIII

<sup>16</sup> Hénaff, *op. cit.*, páginas 153- 54, 31

<sup>17</sup> *La volonté de savoir*, páginas 182- 83

<sup>18</sup> Barthes, *Sade....,op. cit.* , p. 156

<sup>19</sup> Cf. M. Carrouges, *Les machines célibataires* (Paris, 1976) p. 156.

<sup>20</sup> El término, elegido por Carrouges, de “máquina célibe” se ubica en el derecho hijo de una ideología anti- célibe que observa Jean Borie para el siglo XIX en su libro *El célibe francés* (Paris, Le Sagitarie, 1976) La máquina célibe es ambivalente, combinado el desafío del celibato al consenso familiar y social y el oprobio que suige. En nuestros días, se encontrará por el contrario, la euforia sadiana en el discurso científico, o dado por tal, que describe en términos de sistema el casamiento y la sexualidad. Apoyándose sobre la noción de

---

rendimiento, transforma la relación sexual o afectiva en un mecanismo productor del placer y de la felicidad, a los efectos seguros y reglables.

<sup>21</sup> Los términos homo y hetero- sexualidad (en francés 1907 y 1911 según el *Robert*) son útiles, aunque anacrónicos. Es el húngaro Benkert quien inventó el término homsexualidad en 1869.

<sup>22</sup> *Le mythe de la procréation à l'âge baroque* (Paris, Editions du Seuil, Points, 1981) p. 23. Sade interpreta el clítoris como un pequeño pene, y Freud lo presenta como « el homólogo de la zona genital masculina situada en el glande » en *Tríos essais sur la théorie de la sexualité* (Paris, Gallimard, 1923) p. 129.

<sup>23</sup> “Orgasm, generation, and the politics of reproductive biology” *Representations* 14, primavera 1986, p. 14.

<sup>24</sup> Según Catherine Park, los documentos del Renacimiento censan un caso de hermafroditismo en veinticinco mil personas, estadística que sobrepasa de lejos la novela sadaina y la pornografía (comunicación de 1984, Berkshire conference, Smith Collage)

<sup>25</sup> Foucault, *La volonté de savoir* e Isabelle Vissière, *Procès de femmes au temps des philosophes* (Paris, Des femmes, 1985), p. 342.

<sup>26</sup> Cf. Laqueur, páginas 13- 14.

<sup>27</sup> *La cité de Dieu* (Paris, Desclée de Brouwer, 1960) XVI, 2, p. 211

<sup>28</sup> Motivo de la novela pornográfica : *Thérèse philosophe* (Londres, 1783) donde la Bois Laurier por una malformación no puede ser desflorada nunca aunque su “conchita” fuera vendida más de quinientas veces. En *Les cent vingt journées*, la Martin es “borrada” y Mme. Champville tiene un clítoris de más de tres pulgadas (XIII, 29- 30).

---

<sup>29</sup> Alexandre Parent- Duchâtelet, es su obra *La prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* cita los ejemplos de una y otra malformación, pero nunca reunidas. Escribe entre otros: “En la época donde yo hacía esas búsquedas, no se conocía en París más que tres prostíbulos en los cuales el clítoris representaba un desarrollo notable...” ( p. 102 de la edición de Paris, Paul Fort, Libraire Editeur) La descripción anatómica que él da, aunque menos detallada, corresponde punto por punto a las observaciones de los médicos sobre el cuerpo de la infortunada “Herculine Barbin”; *Herculine Barbin, dite Alexina B.*, presentada por Michel Foucault (Paris, Gallimard, 1978) páginas 137- 154.

<sup>30</sup> Cf. VIII y IX

<sup>31</sup> *Christianity, social tolerance, and homosexuality: gay people in western Europe from the beginning of the christian era to the fourteenth century* (Chicago, the University of Chicago Press, 1980) páginas 74- 75. Ya señalado por Foucault, *Histoire de la sexualité, L'Usage des plaisirs* (Paris, Gallimard, 1984) p. 237.

<sup>32</sup> Se acercará ese fragmento de comentario de Gilbert Lély en relación de las sospechas y la envidia malsana de Sade hacia la mujer: “Nosotros no podemos ser celosos más que del placer que conocemos, o bien que presentamos de manera electiva... Los maridos o amantes bisexuales, o hermafroditas físicos, entre los cuales se debe agrupar al marqués de Sade, se encuentran en función de su naturaleza o del nivel de su homosexualidad, no solamente envidiosos del placer de su rival, sino también consciente o inconscientemente envidiosos del placer de sus mujeres, que conocían, o por haberlo experimentado ellos mismos, o por haberlo, de manera oscura, y como constitucionalmente, presentado. Saben terriblemente... lo que significa para el cuerpo de sus mujeres el pene extranjero que ellos abominan y admiran, como ellos abominan y admiran el libertinaje de aquella cuya traición les tortura” *Lastres de Madame de Sade*, en *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille...op. cit., t. II*, p. 68.

---

<sup>33</sup> Las observaciones de Klossowski sobre “lo andrógino” sadiano tienen algunas confusiones. Ver lo histórico que da Jane Gallop en *Intersections. A reading of Sade with Bataille, Blanchot, and Kossowski* (Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1981), páginas 84- 89 que reenvía a *Sade, mon prochain, précédé du Philosophe scélérat* (Paris, Editon du Seuil, 1967) p. 48 como al prefacio de Klossowski en *Aline et Valcour*. La distinción terminológica entre androginia y hermafroditismo que se adopta muchas veces permite precisar la definición del personaje sadiano. Mientras que el hermafroditismo yuxtapone los dos sexos en la polaridad, la androginia toma, no los órganos anatómicos de dos sexos, sino sus poderes mágico- religiosos respectivos, fundados en una unión armoniosa e ideal. Por esta misma razón, representa un ser asexuado, más que bisexuado. Está de más decir que no hay androginia en Sade.

<sup>34</sup> Freud, Malestar en la cultura. (*Civilization and its Discontents, op. cit.*) capítulo IV, p. 53

<sup>35</sup> Parece que hay un error en el encadenamiento tipográfico de las réplicas, pero la seguidilla del diálogo permite atribuir la cita a la Durand.

<sup>36</sup> Cf. *Les cent vingt journées*, XIII, y *Juliette*, VIII, IX (paroxismo de los casamientos de Noireuil, de los que hablaremos)

<sup>37</sup> Cf. entre mil ejemplos, VIII

<sup>38</sup> Ver Jean Baudrillard, *Pour una critique de l'économie politique du signe* (Paris, Gallimard, « Tel » 1972), páginas 110- 111, sobre la necesidad de “reducir semilógicamente... en una gran estructura distintiva masculina/ femenina” la ambivalencia actividad /pasividad propia de cada sexo.

---

<sup>39</sup> “Sade y la filosofía biológica de su tiempo” *Le marquis de Sade* (Parie, Armand Colin, Centre aixois d’études et de recherches sur le XVIII siècles) páginas 189-205, ver páginas 192- 195.

<sup>40</sup> Uno encuentra una variante de esta teoría falocéntrica de la generación en las *Mémoires* de Casanova (Paris, Gallimard, Pléiade, 1958) capítulo XLII, p. 548-49.

<sup>41</sup> Ver lo histórico de Darmon y sobre todo Danielle Jacquart y Claude Tomaste, *Sexualité et savoir médical au Moyen Age* (Parie, PUF, 1985), páginas 84- 91. También Paul Hoffmann, *La femme dans la pensée des lumières* (Paris, Editions Ophrys, 1977) 1º parte, capítulo II.

<sup>42</sup> Ver Jacquart y Tomaste que muestran en detalle cómo “el semen femenino” es “despreciado sistemáticamente” (p. 91) en la corriente aristotélica, e *infra* capítulo VI, “Voz narrativa, voz de eros; para algunas citas.

<sup>43</sup> Ya señalado por Jean Deprun, *op. cit.*, páginas 193- 194 y 204

<sup>44</sup> Ver Paul Hoffmann en *La femme dans la pensées des Lumières, op. cit.* páginas 146- 47, tanto como la lectura crítica de Michèle Le Doeuff « Les chiasmes de Pierre Roussel » en *Recherches sur l’imaginaire philosophique* (Paris, Payot, 1981) páginas 181- 222, quien altera remarcablemente la fabricación de una psicofisiológica de la mujer en Roussel.

<sup>45</sup> Mismo discurso en *Juliette*, VIII, IX

<sup>46</sup> III, 409. Ya notado por Alice Laborde “The problem of sexual equality in sadean prose” *French women and the age of enlightenment* (Bloomington, Indiana University Press, 1984) p. 341.

<sup>47</sup> “Kant con Sade” *Ecrits, op. cit.*, p. 148.

---

<sup>48</sup> “No, Eugenia, no; se la sirve (a la naturaleza) tan bien ahí (en el ano) como más allá, y quizás más santamente aún. La propagación no es más que una tolerancia de su parte. ¿Cómo puede ella haber prescripto como ley un acto que la priva de los derechos de su omnipotencia, porque la propagación no es más que una seguidilla de sus primeras intenciones, y de nuevas construcciones, rehechas por su mano, si nuestra especie era absolutamente destruida, volverían las intenciones primordiales cuyo acto sería más coqueteador por su orgullo y su poder?” (III, 414- 415).

<sup>49</sup> No he encontrado más que una sola alusión, en una nota de *Julieta* que funda la inferioridad femenina en la anatomía, al zoomorfismo más antiguo y más importante: aquel que hace de la vagina, los ovarios y el útero la inversión “en hueco” del pene, de los testículos y del escroto. No es más que a partir del siglo XVI que se instala y coexiste con el primero, el isomorfismo pene- clítoris tan aparente en Sade. Para el detalle histórico de esta cuestión y su interpretación se puede ver a Laquear, *op. cit.*

<sup>50</sup> Ver Anne- Marie Jaton, “La femme des Lumières, la nature et la différence » en Jean Bessière, *Figures féminines et roman* (Paris, Presses Universitaires de France, 1982) páginas 75- 87. Como ella escribe, « la nueva definición está lejos de alejarse radicalmente del discurso aristotélico y de la definición teológica, y los textos muestran claramente que la noción de diferencia tiende a continuar en esa inferioridad y desigualdad” (p. 77).

<sup>51</sup> Los “grupos sociales cerrados constituyen el factor más importante de ritualismo” y un carácter mágico se ajusta muchas veces a la transgresión organizada. (cf. Douglas, *Natural Symbols*, p. 29).

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 36, 77.

<sup>53</sup> Foucault, *La volonté de savoir*, p. 52.



---

<sup>54</sup> El incesto caracteriza la orgía del *Satiricón* (cf. Florence Dupont, *Le plaisir et la loi: du "Banquet" de Platon au "Satiricon"* Paris, Maspero, 1977, p. 162) así como toda la novela libertina y pornográfica. En tanto motivo novelesco, se hace en el siglo XVIII el objeto de una obstrucción que ni las razones históricas ni aún las influencias de los relatos de viaje, alcanzan a explicar. Sin embargo, correspondía a las realidades muy diferentes de las nuestras. Durante los siglos, el casamiento entre primos fue prohibido "más allá del séptimo grado de parentesco" lo que hacía la regla "más bien imposible de cumplir" (cf. Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris: Hachette, 1981, páginas 40- 41). Había por otro lado un número de niños abandonados, entre los cuales los hijos alimentaban en parte los burdeles.

<sup>55</sup> Robien Fox, "Totem and Taboo Reconsidered" en Edmund Leach *The structural study of myth and totemism* (Londres, Tavistock Publications, 1967) páginas 161- 178, cf. p. 173.

<sup>56</sup> B. Didier la ha marcado en un estudio de conjunto sobre el incesto sadiano que tiene como referente la dimensión antropológica "Incesto y escritura en Sade", *Lettres nouvelles*, mayo- junio 1972, páginas 150- 58, cf. p. 152.

<sup>57</sup> Josué Harari ha retomado y desarrollado este análisis levi- straussiano en las páginas que lo confirman y le aportan las precisiones, sobre todo en relación a *Eugénie de Franval et Florville et Courval*. De todas maneras, él habla quizás muy rápido del "carácter universal de la prohibición del incesto" y minimiza según nuestra opinión la función de cambio de las mujeres en el incesto sadiano. Ver *Scenarios of the Imaginary. Theorizing the french enlightenment* (Ithaca: Cornell University Press, 1987) páginas 169- 187.

<sup>58</sup> Cf. Hénaff, páginas 258- 262

<sup>59</sup> Hénaff, por ejemplo, páginas 301- 314

---

<sup>60</sup> Por ejemplo San- Fond da a su hija a Noirceuil. Las mismas alianzas en el pequeño grupo de los amos en Los ciento veinte días.

<sup>61</sup> La mayor parte de los estudios sobre el matrimonio en el siglo XVIII notan una fuerte endogamia, aunque, “entre las nobles sin profesión, se remarca por primera vez bastantes casos de uniones con las hijas de los burgueses. Por el contrario los casos de matrimonios entre burgueses e hijos de nobles son más raros” Huet, *Le héros et son double. Essai sur le roman d’ascension sociale au XVIII siècle*. (Paris, Corti, 1975) p. 170. Se sabe que Sade se casó con la hija de un magistrado.

<sup>62</sup> Sade tiene conocimiento ciertamente de la legalidad *de facto* del casamiento homosexual en Roma, sobre todo en las clases ricas, hasta el año 342 (Boswell, *Christianity, social tolerance and homosexuality* páginas 82 y 123) y parece extenderlo al casamiento incestuoso.

<sup>63</sup> Redundancia significativa : Clairwil y Borchamps se reencuentran, adultos, después de una larga separación y se casan por segunda vez. El texto pone el acento sobre el parecido físico (“Es cierto que existe entre ustedes un parecido”) y sobre el encierro: “El himen ha reafirmado nuestros nudos; queremos ahora que sean indisolubles” Incesto rosa como casamiento adélfico. Del que Clairwil renunciará para seguir a Julieta, pero ni el hermano, ni la hermana se harán mal.

<sup>64</sup> Cf IX

<sup>65</sup> Se mide todo lo que lo separa del incesto en Rétif, quien no se interesa más que en el goce inmediato: “Aceptando de buen gusto que los varones sean dados al Estado, Rétif pretendía que sólo las mujeres fueran las delicias de la paternidad y que ellas están al servicio de sus padres. Uno sabe ahora que él ha abusado un poco de las suyas” (Jean Claude Bonnet “La malédiction paternelle” *Dix huitième siècle*, 1980, página 207).

---

<sup>66</sup> Cf VIII

<sup>67</sup> Quizás una reminiscencia de anales romanos, según los cuales Nerón habría querido imitar “los gritos y los lamentos de una virgen desflorada” (Burgo Partridge, *Histoire des orgies de l’Antiquité à nos jours*, Paris, Les yeux ouverts, 1962, et Londres, 1959, p. 82)

<sup>68</sup> *The sadean women*, p. 99. Mismas combinatorias que el los casamientos travestis de los Ciento veinte días.

<sup>69</sup> Los misioneros jesuitas y exploradores franceses del siglo XVIII llamaban así a los indígenas del Nuevo Mundo que se vestían como mujer y se libraban, según términos del padre Charlevoix a las “pasiones infames”. “La raíz persa *bardag* designa a una joven esclava. Importada en las lenguas romanas, la palabra viene a designar a lo shombres que jugaban un rol receptivo en las relaciones homosexuales. David Greenberg, *The construction of homosexuality* (Chicago, the University of Chicago Press, 1988, p. 41)

<sup>70</sup> *Natural symbols*, capítulo 7, p. 144

<sup>71</sup> Roger Lacombe, *Sade et ses masques* (Paris, Payot, 1974), páginas 77- 82. Él reenvía a Cadet Gassicourt, *Le tombeau de Jacques Molay*. La segunda edición, aparecida en 1796, tenía el sub título de “Historia secreta y resumida de los iniciados antiguos y modernos, de los templarios, macoens, iluminados, etc., e investigaciones sobre sus influencias en la Revolución francesa, seguida de la Llave de las logias”. La fecha, los intereses de Sade y los encuentros con su texto hacen de esta hipótesis más verosímil. De todas maneras, no seguimos a R. Lacombe cuando escribe: “Sade ha deununciado, después de Cadet- Gassicourt, esta sinargía ambiciosa que sueña el dominio universal”, p. 82. Nada es menos claro.

---

<sup>72</sup> Starobinski recuerda el lazo entre masonería y Revolución francesa (“*Pouvoir et lumières dans La Flûte enchantée*”, Dix- huitième siècle, 1978, p. 440) En *Mémoires puor servir à l’histoire du jacobinisme* (1978) el abate Barruel avanza la tesis del complot entre la masonería y los iluminados de Baviera, cuyos orígenes antiguos se remontaban a la orden del Templo. Lo que recuerda Louis Massignon en estos términos “Es Cagliostro, durante su proceso en la Corte de Roma (4 de noviembre de 1790) que hablaba de la conspiración mundial de los iluminados, de las logias y de los bancos, contra el poder soberano, comenzando por los Borbones para terminar con el Vaticano. Decía haber leído, con estupor su propia firma entre las doce firmas de sangre su sermón de venganza en un subterráneo de los iluminados, en Francfort, en 1780” *Parole donné* (Paris, 1970) Massignon parece acordar un rol importante a las sociedades secretas en la agitación pre-revolucionaria (p. 199).

<sup>73</sup> Citado por Lacombe, *op. cit.*, páginas 113- 114.

<sup>74</sup> Joan De Jean hace la constatación en relación a los libertinos homosexuales de la novela burlesca del siglo XVII. *Libertine Strategies* (Columbus, Ohio Satate University Press, 1981), p. 138.

<sup>75</sup> Las remarcas que siguen tienen en cuenta los estudios de Béatrice Fink acerca de las fuentes y significaciones del canibalismo sadiano. Ver en particular “Sade and cannibalism” *L’esprit créateur*, y “Lectura alimentaire de l’utopie sadienne” en *Sade : écrire la crise*, Coloquio de Cerissy (Paris, Belfond, 1963) páginas 175- 191. Ver también en el mismo volumen la lectura un poco rápida pero sugestiva de Noëlle Châtelet, “Le libertin à la table”, páginas 67- 83.

<sup>76</sup> Douglas, *Purity and danger*, *op. cit.*, capítulo VII, páginas 126- 127.

<sup>77</sup> Peggy Reeves Sanday, *Divine hunger: cannibalism as a cultural system* (Cambridge, University Press, 1986), p. 32.

---

<sup>78</sup> André Green, en relación al canibalismo antropológico, “allí donde se observa la decoración del cautivo” en “Le cannibalisme: réalité ou fantasme agi?” en *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, otoño, 1972, p. 42, n. 3.

<sup>79</sup> Pontalis, prefacio a *Destins du cannibalisme, ibid.*, p. 7.

<sup>80</sup> Se sabe que el motivo del corazón devorado aparecía en una tradición antigua y muy bien representado. El trato que tiene en Sade revela cuestiones de intertextualidad que serán abordadas en el capítulo V.

### CAPÍTULO III

<sup>1</sup> Cf. IX

<sup>2</sup> Lacqueur, *op. cit.*, p. 18

<sup>3</sup> Douglas, *Purity and Danger, op. cit.*, p. 147 (capítulo IX, “Le système en guerre avec lui même”)

<sup>4</sup> *Ibid p.* 147, 151

<sup>5</sup> François Péraldi, “Bouche dégoût” *Traverses 37 (Le dégoût)* abril, 1986, p. 78.

---

<sup>6</sup> Es después de 1150 que, según G. Dubuy, los sermones desarrollan estos temas con la mayor virulencia. Ver *Le chevalier, la femme et le prêtre*, *op. cit.*, páginas 223- 24. Se condena “los monasterios dobles de hombres y de mujer donde la superioridad de lo masculino era puesto en duda” (p. 228). Jean Delumeau traza el mismo discurso con más detalles y da datos históricos de “la puesta en acusación de la mujer” en los años en *La peur en occident* (Paris, Fayard, 1978), páginas 305- 345. “¿Es un azar, se pregunta, si en Alemania luterana de los años 1560-1620 trabajada por la espera de los desenlaces apocalípticos, el odio de la mujer llega a una especie de cima...? (p. 337)

<sup>7</sup> *Purity and Danger*, p. 142.

<sup>8</sup> Dupont *Le plaisir et la loi: du Banquet de Platon ou Satiricon*, *op. cit.*, p. 32. David Mountfield, *L’erotisme antique* (Paris, Solar, 1982) y Burgo Partridge, *Histoires des orgies de l’Antiquité à nos jours*, *op. cit.*.

<sup>9</sup> Capítulo VI

<sup>10</sup> *Le célibataire français*, p. 110 y 121. Página 117, cita *De la justice dans la Révolution et dans l’église, amour et mariage* : no eran las necesidades de la generación, dice Proudhon, se podía carecer de mujeres para hacer el amor, y por otro lado, si no tenían críos, ganarían en igualdad.

<sup>11</sup> La perfección corporal puede simbolizar una teocracia ideal (*Purity and danger*)

<sup>12</sup> ¿Eco paródico, imitación seria? La reminiscencia sadiana no da dudas en el pasaje de *Historia de O*: “Si nuestro sexo está al descubierto, no es por comodidad...es por insolencia, para que sus ojos se fijen en ellos, y no se fijen en otro lado, para que sepan que está ahí su amo, a lo que sus labios están destinados antes que nada” (Paris, Pauvert, 1972, p. 36) Análisis de Anne Marie Dardigna en *Les cahtaux de Eros* (Paris, Maspero, 1980), p. 252.

---

<sup>13</sup> (Fougeret de Montborn) *Margot la ravadeuse* (edición post- datada, que según Pascal Pia, data probablemente de los alrededores de 1760), p. 82

<sup>14</sup> *Purity and danger*, capítulo III, páginas 49- 56.

<sup>15</sup> Cf. *L'erotisme* « El hombre soberano de Sade » y « La abyección y las formas miserables » *Oeuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1970), t. II, p. 221: “El sadismo no es más que la dirección contra las personas de la fuerza representada por el acto imperativo de la exclusión... El sadismo encuentra su vía a partir de las relaciones sexuales simples, desde que las partes impuras (o al menos la impureza presentida vagamente) de un partenaire deviene el objeto de una obsesión más o menos consciente : la tendencia a la crueldad ejercitándose sobre una persona... El goce erótico contenido se produce en función de una aversión insoportable por las cosas abyectas, solo desaparece la dirección moral inherente a esta aversión.”

<sup>16</sup> Cf. Carter, *The sadeian women*, páginas 142- 143.

<sup>17</sup> Capítulo III

<sup>18</sup> Según la lectura eufemizante de Barthes, « el planificador sadiano no es ni un tirano, ni un propietario ni un tecnócrata: no tendrá ningún derecho permanente sobre el cuerpo de sus partenaires, etc.” *Sade, Fourier, Loyola*, p. 164. Mismo discurso, todavía más errático, en “L'arbre du crime”, *Obliques 12- 13* (Sade), 1977, páginas 220- 21.. Este juicio ignora no sólo la clase de las víctimas, sino la sumisión de las mujeres de la clase los amos. Barthes da aquí el tipo de lectura elitista que tiende a suscitar el género erótico. Jacques Rustin, citado en la introducción.

<sup>19</sup> A la par con la sociedad greco- romana. Ver Boswell, *Christianity*, páginas 78, 143.

---

<sup>20</sup> *Purity and danger*, páginas 152- 53. Uno puede dirigirse a Isabelle Vissière, *Procès de femmes au temps des philosophes*, antología de las *Causes célèbres, curieuses et intéressantes de toutes les cours souveraines de Royaume avec les jugements que les ont décidées* publicado por Des Essart de 1773 a 1789 y de la cual Sade ha leído sin duda algún tomo. ( Seifert, *Sade : leser und autor* ; Frankfurt am Main. Bern- New York, Peter Lang, 1983), páginas 120 y 199. “La autoiridad paterna” y “Divorcios sin divorcio” reúnen los ejemplos de tiranía paterna y marital dignos de las situaciones novelescas sadianas, pero que le sistema judicial tiente, imperfectamente, de corregir o punir. Se puede también medir los puntos comunes con Sade, y la distorsión a la cual él se abandona en relación a las causas reales.

<sup>21</sup> Duby habla de “la frecuencia en el siglo IX del rapto sea real o simulado... medio para el marido de liberarse de sus mujeres arreglando para que ella sea secuestrada, medio para que los hermanos priven a sus hermanas de la herencia, para los padres de liberarse de pesadas cargas nupciales. Entre las causas de esta violencia formidable se encuentra, ciertamente también, el placer de tomar, ese cupido salvaje del cual Kinmar se desconsolaba” *Le chevalier...*, p. 44 “¿En la alta sociedad del siglo XI europeo, o del siglo IX ...el código de comportamiento seguido por la “juventud”... no tomaba a las mujeres brutalmente, en las barbas del marido? (p. 45)

<sup>22</sup> M. Delon lo señala en “Sade thermidorien” (*Sade: écrire la crise, op. cit.*, páginas 113- 114) La variante de “Franceses, todavía un esfuerzo” se acerca al *panem et circenses* “Todas las veces que usted no da al hombre la manera de exhalar (por la lujuria) la dosis de despotismo que la naturaleza ha puesto en el fondo de su corazón, se pondrá a ejercerlo sobre los objetos que lo rodean, perturbará el gobierno”

<sup>23</sup> Ver capítulo IX, sobre el despotismo de Estado; IX, VIII, Y III, contra la pena de muerte.



---

<sup>24</sup> Sarah Maza, “The diamond necklace affaire revisited (1785- 86): the case of the missing queen.” en Lynn Hunt, *Eroticism and the body politic* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1991), p. 68.

<sup>25</sup> Arlette Farge y Michel Foucault, *Les désordre des familles. Lettres de cachet des archives de la Bastille* (Paris, Gallimard, Julliard, 1982), páginas 15 y 347.

<sup>26</sup> Lynn Hunt « Révolution française et vie privée », en Phillippe Ariès y George Duby, editores *Histoire de la vie privée, De la Révolution à la Grande Guerre*, (Paris, Editions du Seuil, 1987), páginas 21- 22.

<sup>27</sup> *Romanciers du XVIII siècle* (Paris, Pléiade, 1960), t. II, páginas 1444, 1451.

<sup>28</sup> Entrevista de Pier Paolo Pasolini con Eugenia Wolfowicz, « No abandoné nunca la literatura” *Quinzaine littéraire*, noviembre, 1984, n. 427, p. 10.

<sup>29</sup> Michel Delon : « Sade... sueña con una utilización de los criminales por el Estado, con una recuperación de la energía latente” *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770- 1820)* (Paris, PUF, 1988), p. 479.

<sup>30</sup> No se trata de ninguna manera de asimilar el fantasma sadiano a la realidad del universo concentracionario, ni aún la representación escrita a aquella del film. Ese comentario de Pasolini sobre Sade presenta un interés cierto, independientemente del éxito o el fracaso del film. Y su objetivo real o confesado. Pasolini dice por otro lado que él ha concebido *Salo* “como una metáfora sexual (...) En el sadismo y en la política del poder los seres humanos devienen objetos. Este punto común es la base ideológica de mi film” (Entrevista de Gideon Bachmann, “Pasolini on de SAde”. *Film Quarterly*, invierno 1975- 76)

<sup>31</sup> Los beneficios de la civilización, de los que Sade no cree o no quiere, no forman parte de este cuadro. Ver para este tema Claude Lefort, “Le boudoir et la cité”

---

lectura de “Français, encore un effort” en Annie Le Brun *Petits et grands théâtres du marquis de Sade, op. cit.*, páginas 218- 21.

<sup>32</sup> Cf VIII

<sup>33</sup> Capítulo IX

<sup>24</sup> Julieta subraya su situación privilegiada en la escena de la tortura: “las cabezas se abrazaban de manera de hacer temblar a las mujeres (...) Mientras (...) se veía que yo no estaba inculida en la conjura...”

<sup>35</sup> Es cierto que ella envenena a su esposo, M. de Lorsange, y más tarde a su compañero Sbrigani. Pero el primero no es parte de los agentes de la orgía, y el segundo no es más que un aventurero sin estatus social.

<sup>36</sup> Apollinaire, *Oeuvres complètes* (Paris, André Ballano et Jacques Lecat, 1966) t. II, p. 231, citado en Laugaa- Traut, *Lectures de Sade* (Paris, Armand Colin, 1973) p. 180. Reenviamos sobre esta cuestión a Catherine Claude, « Une lecture de femme », *Europe*, octubre 1972 ; Nancy Miller, « Juliette and the posterity of prosperity », *L'esprit créateur*, invierno 1975 , páginas 413- 424; Susan Suleiman, « Reading Robbe Grillet : sadism and text in *Projet pour une révolution à New York*, *Romanic Review*, 1977, páginas 43- 62. Para un punto de vista opuesto, y que no se sostiene más que dejando de lado la jerarquía de la orgía, las peripecias de la historia y los temas dominantes de los discurso (diciendo más, toda la obra) ver Maurice Tourné, “Les mythes de la femme” *Europe*, octubre 1972; más sutil, Alice Laborde “The problem of sexual equality in sadean prose”, Smia Spencer *French women end the age of enlightenment* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) Para una mirada mucho más sutil, pero según nuestra opinión quizás inexacta, ver B. Didier, “Juliette, femme forte de l’écriture sadienne” *Obliques*, 1977, páginas 271- 277. B. Fink en “Ambivalente in the gynogram: Sade’s utopian woman” *Women end literature*, invierno 1979, demuestra que Leonor, en *Aline et*

---

*Valcour*, constituye una excepción en la subordinación a la cual ni siquiera escapa Julieta enteramente.

<sup>37</sup> A. Carter nota que el personaje de Julieta, lejos de representar la emancipación, es decir la secularización de la mujer, queda, bajo una forma demoníaca, al servicio de “la diosa” (mujer sacralizada) – por lo cual ella continúa en cotejar los fantasmas masculinos (*The sadean woman*, páginas 108- 109)

<sup>38</sup> Hénaff, *op. cit.*, páginas 279- 280. A pesar de diferencias importantes entre estas dos utopías, se equivoca en oponerlas en este ángulo.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 202

<sup>40</sup> Cf. Kantorowicz, “la souveraineté de l’artiste” en *Mourir pour la patrie*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1984), p. 37. La primera hilera es aquella del derecho romano y K. explica cómo se une con las traducciones de Aristóteles que se han hecho hacia el 1200- 1250

## LIBRO II

<sup>1</sup> Ver Joyce Mc Dougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, *op. cit.*. Todo el capítulo IV podrá encontrar su ilustración en Sade.

<sup>2</sup> Entre *Los ciento veinte días* y *La nueva Justina*, Sade escribe *Los infortunios de la virtud*, *Aline y Valcour*, *Justina o las desgracias de la virtud*, y un número de novelas, pero la comparación más significativa es con *Los ciento veinte días*, donde la orgía es ya la matriz narrativa.

---

<sup>3</sup> “El niño (...) no es una persona total. Entra como objeto parcial en una serie de ecuaciones simbólicas donde es curioso encontrar (...) al lado del dinero, al lado de las heces, del seno, que son objetos, partes del cuerpo, pero que no son dotados de lo que nosotros llamamos subjetividad” (Jean Laplanche, “les normes morales et sociales, leur impact dans la topique subjective”, *Bulletin de psychologie*, 1972-74, p. 727)

<sup>4</sup> “El escritor es alguien que juega con el cuerpo de su madre (...) para glorificarla, embellecerla, o para despedazarla, llevarla al límite de lo que puede ser reconocido del cuerpo: iré hasta gozar de una desfiguración de la lengua...” *Le plaisir du texte* (Paris, Editions du Seuil, 1973), p. 60.

#### CAPÍTULO IV

<sup>1</sup> Cf. VIII, IX

<sup>2</sup> “La diferencia entre el placer de satisfacción exigido y aquel que es obtenido está en el origen de ese factor que nos empuja, que no nos permite nunca mantenernos en una situación establecida y nos “apremia, idomable, siempre hacia delante” (Fausto)”, Freud, *Más allá del principio del placer*. Citado por Meter Brook, “Machines et moteurs du récit”, *Romantisme 46*, 1984, p. 101.

<sup>3</sup> Clairwil, Julieta “se mueven por la imaginación”. –“Idolatraba la idea de inundarla en el placer, antes que de librarla al suplicio”. J. C. Bonnet, “La harangue sadienne”, *Poétique*, 1982, p. 43.

<sup>4</sup> Cf VIII “La imaginación es la única fuente de voluptuosidad, ella sólo la crea, la dirige; no hay más que un físico grosero (...) imbécil, en todo lo que no inspira o no embellece”

---

<sup>5</sup> Cf. *Sade, Fourier, Loyola*, páginas 166- 67. Después de Barthes, mencionamos a Ph. Roger, Hénaff, A. Le Brun, Harare. La última en cuanto a la fecha, Simone Debout, en *Petits et grands théâtres de Sade*, 1989.

<sup>6</sup> La primera parte del ejercicio hace pensar an el comienzo de la Meditación tercera de Descartes: “Yo cerraba ahora los ojos, entornaba los oídos, daba vuelta todos mis sentidos, borraré aún de mis pensamientos toda imagen de las cosas corporales, o al menos, ya que esto se puede hacer sólo apenas, los reputaré como vanos y falsos”. Misma alienación del cuerpo, con un objetivo – inverso- de dominio.

<sup>7</sup> Ph. Roger ha notado a partir de otros ejemplos “la entrada del cuerpo del lector” en la escena orgiástica gracias al “dispositivo textual” (*Sade. La philosophie dans le pressoir*, páginas 119- 122)

<sup>8</sup> Uso que no es señalado en los diccionarios de vocabulario erótico, tanto el de Guiraud, Le Pennec, Louis de Landes o ALfred Delvau, ni en el *Grand Larrousse du XIX siècle*. Sade lo emplea varias veces, pero no es el inventor de este eufemismo. Se lo encuentra por ejemplo en *Les egarements du coeur et de l'esprit*: “Confesaré: mi crimen ma ha gustado y mi ilusión fue grande, sea que el maleficio de mi edad lo contempla o que Madame de Lursay sólo lo prolongaba” *Romanceirs du XVIII siècle*, Gallimard/ Pléiadem, t. II, p. 186.

<sup>9</sup> “Sade, escribe, Jean Molino, concibe un sublime separado de la naturaleza y de Dios, fundado solamente sobre la fuerza creadora de la imaginación...” (“Sade devant la beauté, *Colloque d'Aix*, Armand Colin, 1968, p. 162)

<sup>10</sup> “Se esperaría que los órganos u objetos elegidos como sustitutos del falo femenino ausente puedan ser identificados como los símbolos de la pena en otras circunstancias también (lo que establece una relación de parecidos) Esto puede producirse bien seguido, pero no es ciertamente un factor decisivo. (Los ejemplos

---

que da Freud conciernen más, en efecto, el último objeto percibido visualmente antes del descubrimiento, vestido o calza pública, lo que establece una relación de contigüidad) (Fetichismo, St. Ed., t. XXI, p. 155) La clínica analítica contemporánea establece que no importa el objeto, cualquiera puede tener condición de fetiche.

<sup>11</sup> Jean Baudrillard establece estas distinciones y llega a la conclusión opuesta en relación a los códigos ideológicos de nuestra época, en “Fétichisme et idéologie: la réduction sémiologique” en *Pour une critique de l'économie politique du signe*, nos recuerda la etimología de fetiche, no se puede apropiarse mejor al consolador sadiano, en el sentido de una “fabricación, artefacto, trabajo de apariencias y de signos”(p. 99)

<sup>12</sup> El fetichista venera su fetiche, pero “en muchos casos, él trata de una manera que equivale claramente a una representación de la castración, particularmente cuando está fuertemente identificado a su padre y juega el rol de este último, porque es a su padre que el niño atribuye la castración de la mujer” (Freud, *Fetichismo, op. cit.*, p. 157).

<sup>13</sup> Laplanche, “La castration...” Se ubica en la tesis de una angustia de castración permeable a toda amenaza y teniendo el valor no de castigo por una falta cometida o de intención, sino de imperativo categórico: “Si querés ser poderoso sexualmente, tenés que estar castrado en relación a tu madre” Para Deleuze, la hipertrofia del superyo forma parte de la estructura sádica (cf. *infra*, capítulo, VI)

<sup>14</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t. I : *Arts de faire* (Paris : 10/ 18, 1980), p. 257.

<sup>15</sup> Mc. Dougall, *op. cit.*, p. 98.

<sup>16</sup> *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, op. cit.*, páginas 396- 97.

---

<sup>17</sup> Ver lo que sigue al comentario del capítulo siguiente en « Escrituras y cristianismo »

<sup>18</sup> Ese pasaje podría servir de ilustración a una nota de Leo Bersano y Ulyss Dutoit : « Freud habría podido encontrar en Sade un argumento explícito a favor de la relación entre sexualidad mimética y sexualidad masoquista (*The forms of violence*, New York, Schocken Books, 1985, p. 38)

<sup>19</sup> ¿Por qué siete? Se puede pensar en la danza de los siete velos de Ishtar o de Ashtarté- los siete velos de Salomé aparecen en el siglo XIX. Vería una alusión a Nuestra Señora de los siete dolores. De todas formas, el develamiento es siempre asociado a la mujer, y la cifra siete es sagrada, antes del cristianismo. Por otro lado, la asociación entre los suplicios inflingidos a la mujer y la multiplicidad de pieles que se le atribuye se encuentra en cierta tradición: Jean Delumeau cita un predicador del siglo XVI que recomienda no dudar en dar palizas a las mujeres, ¿no se dice que ellas tienen nueve pieles? *La peur en Occident* , p. 315.

<sup>20</sup> Algunas referencias: detallada que el programa, programa sin escena, de escena sin programa, programa seguido de una escena introduciendo otros detalles, largo programa seguido de una larga escena con detalles diferentes. En la segunda mitad, argumento de programas cortos seguidos de un resumen de escena, como si, finalmente, Sade buscaba evitar la monotonía.

<sup>21</sup> Sin ser idénticas, las obras de un artista llevan siempre su marca, mientras que la creación perversa es “una creación de una vez por todas, poco modificable en cuanto al contenido fantasmático, o en cuanto a su expresión” (McDougall, *op. cit.*, p. 82) Imposible en el caso de Sade de separar el novelista de su perversión.

<sup>22</sup> “...Su versión del más alto grado lógico de la herencia novelesca clásica” Joan DeJean *Literary fortifications* (Princeton, Princeton University Press, 1984), páginas 291- 292. Las páginas siguientes desarrollan esta tesis. Sobre la estructura

---

metonímica, reenviamos también a Barthes, y a Hénaff. No distinguen suficientemente el caso de Julieta.

<sup>23</sup> *Sade: una écriture du desir* (Paris, Denoël/ Gonthier, 1976), p. 190.

<sup>24</sup> Para un análisis definitivo de Julieta en tanto novela de educación o de formación, con las inversiones del modelo que suscitan el sexo femenino de la heroína y sus valores antisociales, ver Nancy Millar, *Juliette and the posterity of prosperity, op. cit.*, páginas 413- 425. Ella muestra en particular cómo la progresión de la intriga tiende a la lucha del individuo (Julieta) contra la empresa familiar, el desarrollo de Julieta culmina con el asesinato de su hija.

<sup>25</sup> O aún: “Yo no le prevendré de esos episodios más que encuadrándolos en la acción” Mezcla su narración de marcas predicativas concernientes a la acción.

<sup>26</sup> Iouri Lotean, “The origin of plot in the light of typology, *Poetics today 1*, otoño 1979, 161- 184, página 162.

<sup>27</sup> En ese sentido, Versan y Dutoit tienen razón en hablar de una “complicidad entre narratividad y violencia”( *The forms of violence*, p. 5). Ver también *ibid*, páginas 47- 51.

<sup>28</sup> Mismo proceso en el inicio de la tercera parte. Ciertas narraciones hacen también la función de pausa narrativa.

<sup>29</sup> Freud, “Lo siniestro”, donde una nota que envía a Más allá del principio del placer (fort- da y compulsión a la repetición) introduce un lazo entre repetición, numeración y la angustia de castración.

<sup>30</sup> Notemos también el incendio de Roma perpetrado por Julieta y sus amigos italianos altamente ubicados- 37 hospitales más de 20000 almas; el ejemplo de Gengis Khan que hace ahogar dos millones de niños delante de él; la ejecución de



---

treinta niños, mil quinientas personas enterradas luego del envenenamiento del agua por Julieta, veinte mil personas muertas en una epidemia provocada por la Durand en Venecia.

<sup>31</sup> Capítulo VIII

<sup>32</sup> *Don Quichotte* (Paris, Classiques Garnier, 1961), libro I, capítulo XLIII, p. 439.

<sup>33</sup> Libro II, capítulo II, páginas 544- 45. Foucault ha analizado esta dimensión suplementaria de la obra: “La primera parte de las aventuras juega en la segunda el rol que asumía en el comienzo las novelas de caballería. Don Quijote debe ser fiel a ese libro en el que él ha devenido” (*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966), p. 62.

<sup>34</sup> Se podría recordar aquí la distinción girardiana entre mediación externa (imitación de un modelo distante con el que el héroe no tiene punto de contacto) y mediación interna: de Cervantes a Sade, se pasa de uno al otro, lo que correspondería en la óptica de Girard a la desaparición o la caída de un sistema de valores trascendente. Ver *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris, Grasset, 1961), capítulo I.

<sup>35</sup> No se sabría verdaderamente lo que Sade ha “cometido” pero sus actos de violencia son significantes. Aún si fuesen bien tolerados en la aristocracia y no han servido más que de pretexto a sus encarcelamientos (lo que no es seguro en todos los casos) las denegaciones de esos hagiógrafos parecen ingenuas en sus complacencias.

<sup>36</sup> El otro gran momento de ese género de lectura ha sido el surrealismo. Bataille sigue a Bréton cuando escribe: “(Los literatos) podrían afirmar fácilmente que (...) sólo la poesía, exceptúa de toda aplicación práctica, permite disponer en una cierta medida de la fulguración y la sofocación que buscaba provocar tan impudicamente el mar que se evade” y se pone del lado de aquellos que “rechazan interesarse... a

---

las simples prestidigitaciones verbales” *La valeur d’usage de Sade, Oeuvres complètes de G. Bataille* (Paris, Gallimard, 1970), t. II, páginas 56- 57.

<sup>37</sup> *Sade. La philosophie dans le pressoir*, páginas 190 y 209.

<sup>38</sup> *L’ invention du corps liberti*, páginas 272 y 274. Para los ejemplos que permiten matizar este punto de vista, ver *supra*, páginas 24 y 96.

<sup>39</sup> *Sade...*, páginas 113, 137, 139.

<sup>40</sup> « A primera vista la costura desdibuja la castración : ¿cómo coser (...) puede equivaler a : mutilar, amputar, cortar, crear un lugar vacío? (...) La costura es una segunda astración impuesta en la ausencia de pene” (páginas 172- 73)

<sup>41</sup> Entre los que han criticado el alejamiento de la dimensión representacional del texto de Sade, citemos J. P. Faye “Reducir al decoro textual lo que es una desmentida, el desborde salvaje; más aún: subrayar el relato sadiano como “texto” (...) es contribuir a presentarlo como el medio que acepta lo que cuenta, en lugar de explorar a través de él el enigma de su aceptabilidad. Ligados a la triangulación: sexo, violencia, lenguaje” *Oblique 13. 14*, 1977, p. 53; Nancy Huston: “Los intelectuales han insistido por demás sobre el “placer del texto”, sobre el corte radical entre lo real y el discurso, no han explicado por qué son justamente *esos textos* los que le dan placer” *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Denoël Gonthier, 1982; Guy Scarpetta: “Sólo sería una buena lectura de Sade aquella que escapara a la ilusión representativa. Pero (...) hay otras representaciones sadianas (aquellas que coinciden justamente con nuestros fantasmas, nuestras perversiones reales o imaginarias) que producen un efecto físico (la excitación)” “Variations, *Traversas 37*, 1986, p. 25) ; Harare: “La óptica de Barthes lo lleva a resolver el problema del incesto en los términos puramente fromales, lingüísticos, mientras que en efecto la fuerza real de la ficción sadian de una sociedad incestuosa viene de su tentativa de poner a prueba lo sexual y lo

---

social (la familia) y solamente luego, por vía de consecuencia, la lógica lingüística que iría con una situación así.” *Scenarios of the imaginary, op. cit.*, p. 185.

<sup>42</sup> Así, él exige la exactitud geográfica, pero no histórica y dice que “¿es mejor inventar, que copiar o traducir-” una nota de Julieta no se constituye garante de la autenticidad de los retratos de todos los grandes personajes italianos, incluido el papa? Es claro que, si no se burla de la verosimilitud, ella debe incluir para él todo lo que concierne a lo humano ya que los romanos “hombres hipócritas...sirven para pintarlo tal como es”

<sup>43</sup> Es con el mismo sentido que un pasaje de *Historia de Julieta* invoca el criterio de “naturaleza”.

<sup>44</sup> Freud establece un “carácter general de las pulsiones y puede ser de la vida orgánica en su conjunto” que él define en esos términos “Una pulsión sería un empuje inherente al organismo vivo hacia el restablecimiento de un estado anterior que este ser vivo ha debido abandonar bajo la influencia perturbadora de fuerzas exteriores, sería una suerte de electricidad orgánica” “Más allá del principio del placer”, en *Essais de psychanalyse, op. cit.*, V, p. 80.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 82. La “Introducción” de la Standard Edition en “Instincts and their vicissitudes” pasa revista de las diferentes definiciones que Freud ha dado de la pulsión.

<sup>46</sup> Más allá del principio del placer, II, p. 51.

<sup>47</sup> Ver la puesta en punto magistral de Jean Deprun en “Sade et la philosophie biologique de son temps”, en *Le marquis de Sade, op. cit.*, páginas 189- 205. Él demuestra que sigue de cerca las tesis de Holbach, Buffon, La Mettrie, Louis de la Caze, médico de Luis XV, Jean- Baptiste Robinet. Cuando ellos difieren, él elige la tesis que alimenta su fantasma. Deprun reenvía al discurso del papa e igualmente a aquél de la Durand. También por Bufón, P. Darmon, *Mythes de la*

---

*procréation à l'âge baroque, op. cit.*, p 82- 84. Otros críticos han hecho otros acercamientos, así Antoine Adam con el panteísmo de John Toland. M. Pleynet acerca el discurso del papa a una cita de Boulainvilliers (“Sade lisible”, *Tel Quel* 34, p. 79)

<sup>48</sup> P. Klossowski ha unido este pasaje con la teoría ontológica de Freud. *Sade mon prochain* (Paris, Editions du Seuil, 1947), páginas 81- 82 El comentario de Lacan sigue a Klossowski bien de cerca (*Ethique de la psychanalyse*, páginas 248- 56)

<sup>49</sup> Cf VIII

<sup>50</sup> A partir de allí, Freud elabora la hipótesis que Sade ilustra sin desarrollar la teoría. Las “pulsiones del yo” en la medida donde obedecen a la repetición, empujan al ser hacia la muerte, pero también “hacia la continuación de la vida” Son los instintos “conservadores” a la vez promotores (instintos parciales, pulsión de vida) y regresivos (pulsión de muerte) *Más allá del principio del placer IV, ibid.*, p. 253. En “Las dos especies de pulsión” Freud muestra cómo una parte de las “pulsiones del yo” pueden unirse a las pulsiones de vida, y una parte de las pulsiones sexuales a la pulsión de muerte. Subrayando el carácter hipotético de su teoría, que le parece responder sin embargo a la exigencia de los hechos, él continúa en ilustrarla y le da cada vez más contenido psíquico: oposición y ambivalencia odio- amor, explicación del sadismo, del masoquismo y de la tendencia a la pulsión de muerte.

<sup>51</sup> Cf. Deprun, “Sade et la phil. biol. de son temps », páginas 197- 199. Se puede acercar fácilmente esta apología de una Naturaleza resuelta a destruir los ataques sadianos contra la procreación. Deleuze lo une directamente con el padre destructor al que se identifica el superyo sádico *Présentation de Sade Masoch, op. cit.*, páginas 52- 53. Bataille, substituye la sociedad por la naturaleza para elaborar su noción de gasto, pero al lado de la influencia de Mauss, la filiación con Sade no admite ninguna duda: “Una sociedad humana puede tener interés a las pérdidas considerables (...) las catástrofes que provocan las crisis de angustia y

---

(...) un cierto estado orgiástico” (“La noción de gasto” *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1970, t. I, p. 303)

## CAPÍTULO V

<sup>1</sup> Ver por ejemplo Jean Deprun « Quand Sade récrit Fréret, Voltaire et d’Holbach » *Roman et lumières au XVIII siècle* (Paris, Editions Sociales, 1970) páginas 331- 340.

<sup>2</sup> *Palimpsestes* (Paris, Editions du Seuil, 1982). Parodia- lúdica ; travestismo-satírico, transposición- seria, revelan la relación de transformación. Pastiche-lúdico, carga- satírica, imaginación- seria, de la relación de imitación. Genette establece una distinción suplementaria entre la parodia y el travestismo, habitualmente nombrado como burlesco. Define la parodia como “la vuelta del texto a una transformación mínima, del tipo *Chapelaine décoiffé*” y el travestismo como “transformación estilística con una función degradante, del tipo *Virgile travesti*”(Scarron, 1648- 52) p 33. Ver cuadro p. 37.

<sup>3</sup> Y, complicación suplementaria, en la crítica norteamericana la palabra *parodia* engloba también la transformación seria, o transposición de Genette.’

<sup>4</sup> Hans- Ulrich Seifert, *Sade : lecteur und autor* (Frankfurt am Main- Bern- New York, Peter Lang, 1983)

<sup>5</sup> *Ideé sur les romans*

<sup>6</sup> Ver “Sade y la novela negra” Coloquio de Aix, retomado en Jean Fabre, *Ideé sur le roman, de madame de Lafayette au marquis de Sade* (Paris, Klincksieck, 1979), páginas 166- 194. Como lo dice por otro lado, los hechos revolucionarios han

---

« actualizado » a ese cirujano de la novela negra. Ver también Pauvert, que sigue a Maurice Heine para subrayar “la anterioridad de Sade... en relación a Lewis y Radcliffe”. La revolución introduciría algunos tintes negros en el género teatral.

<sup>7</sup> La filiación del género novela que traza Sade en *Idée sur le romans* no se caracteriza por la exactitud histórica, como lo ha subrayado Jean Fabre, que concluye: “Sacando a Don Quijote, no es más que a partir del fin del siglo XVII que parece haber leído los autores de los que habla” (*Idée sur le roman... Préface aux Crimes de l’amour*, p. 205)

<sup>8</sup> Deleuze propone utilizar el término de pornología para distinguir Sade y Masoch de los pornógrafos comunes, pero, sin reducir a Sade de nivel, se puede pensar que él les ha tomado prestado bastante para justificar esta distinción. Cf. *Présentation de Sacher- Masoch*, p. 18.

<sup>9</sup> Además, el *Portier des Chartreux* y *Académie des Dames* son lecturas recomendadas a Teresa por su iniciador, en el final de *Thérèse philosophe*

<sup>10</sup> Esta atribución parece traernos a la hora actual: ver Alain- Marc Rieu, “La stratégie du sage libertin” en *Eros philosophe* (Paris: Cahmpion, 1984), p. 57.

<sup>11</sup> Por otro lado, él cita a Brantôme elogíandolo

<sup>12</sup> Ver Henri Lafon” *Machines à plaisir dans le roman français du XVIII siècle » Revue des Sciences humaines* 1982. Mario Praz señala la mención de un sillón destinado a vencer la resistencia femenina en las Memorias de Casanova, vol. VI, capítulo I (*The romantic agony, op. cit.*, p. 443). Se encuentra en *L’espion anglais*, de Pidansar de Mairobert un sillón destinado a violar a las mujeres. Señalemos que la letra 8 del mismo tomo cuenta la historia bien sadiana de una mujer perseguida por su cuñado y su esposo, falsamente acusada: siempre la alianza del género negro y del pornográfico. Inútil alargar la lista

---

<sup>13</sup> Jean Pierre Seguin *Les bijoux indiscrets*, ¿discurso libertino y novela de la libertad? En *Eros philosophe*, *op. cit.*, p. 41. Ilustra el lazo entre erotismo y filosofía y el hecho de que no exista quizás más que en el estado de complicidad ocultada.

<sup>14</sup> Se puede dirigir a Jean Leduc, “Le clergé dans le roman érotique français au XVIII<sup>e</sup> siècle, en *Roman et lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, páginas 341- 349.

<sup>15</sup> Jean Leduc, en “Les sources de l’athéisme et l’immoralisme du marquis de Sade” *Studies on Voltaire and the 18<sup>th</sup> century*, Genève, 1969, páginas 32- 39 ; encuentra relaciones muy cercanas entre el Portero de los castillos, Teresa filósofa y la obra de Sade.

<sup>16</sup> *Mosaïque de la pornographie*, por ejemplo páginas 187- 88 en relación a la heroína huérfana. Como lo escribe Barthes, “cuanto más una historia es contada de una manera recatada, es más fácil darla vuelta, ennegrecerla, leerla a través”. Kant hacía notar la relación de lo sublime y el terror en la literatura : “Sin el desarrollo de las ideas morales, eso que nosotros llamamos sublime gracias a nuestra cultura aparece como terrorífico al hombre en formación” *Critique of judgment* (Oxford, Claredon, 1952), p. 115 citado pro Tania Modleski en “The terror of pleasure: the contemporary horror film and posmodern theory” (Milwaukee: center for twentieth century studies, working paper, 1984), p. 8.

<sup>17</sup> La filiación propuesta por Fabre comienza con las numerosas novelas de Jean Pierre Camus, publicadas a partir de 1621, e incluye entre otros las Historias trágicas de nuestro tiempo, de Rosset y sucesores, “la colección de las causas célebres e interesantes del abogado Gayot de Pitaval: veinte volúmenes de 1734 a 1745” las novelas de Prévost y de Baculard d’Arnaud (cf. “Sade et le roman noir”)

<sup>18</sup> *Le plaisir du texte* (Paris, Editions du Seuil, 1973) , páginas 76- 77 y Tania Modleski “The terror of pleasure... » *op. cit.*, páginas 7- 8. Única diferencia notable entre Sade y sus modelos : el encierro, que está abierto en esos films, está cerrado en Julieta como lo hemos visto.

---

<sup>19</sup> Jean Fabre ha analizado esos procesos de ironía paródica (“Sade y la novela negra”) Notemos por ejemplo la vivacidad del movimiento, las precisiones numéricas, las vueltas del punto de vista y la ausencia de terror que constituye el humor de ese párrafo de pastiche casi perfecto: “Nosotros descendimos. Dos enerotes puertas formaban parte de la cerradura de esa cueva, y no teníamos herramientas para forzarla. Más dificultad teníamos, y más aumentaba, el deseo que teníamos de vencerlas. A fuerza de dar vueltas, descubrimos una pequeña ventana, que daba a la cueva, y sólo dos barrotes garantizaban (...) Allí, seis grandes cofres se ofrecían a nuestra vista (...) Mis manos caían sobre unas llaves, de las cuales una tenía la etiqueta: llave del tesoro (...) ¡Oh, mi querida Durand! Yo gritaba (...) Desafortunadamente hemos encontrado antes las puertas sin llaves, he aquí que ahora encontramos las llaves sin puertas”

<sup>20</sup> Guiño posible a *Sylphe*, cuento de Crébillon, relato de un sueño erótico

<sup>21</sup> Capítulo VIII

<sup>22</sup> Todos esos héroes del mal se mofan constantemente de las leyes del reconocimiento y de la hospitalidad.

<sup>23</sup> Cf VIII

<sup>24</sup> Cf. “Juliette and the posterity of prosperity” *op. cit.*, : “Y volviéndose viuda, ella empuja aún más lejos la subversión de los modelos lingüísticos, esgrimiendo la necesidad de protección que se atribuye proverbialmente a la viuda y al huérfano” p. 420.

<sup>25</sup> Cf. IX. Misma subversión del código lírico y sentimental, cuando Julieta se apresta a librar a una de sus mujeres, a la cual ella está unida tiernamente: “La puse medio desnuda, examiné todos sus encantos: y el espíritu en el cual yo la veía pensaba hacerme morir de voluptuosidad: ¡en tres días ese cuerpo hermoso será la



---

proa de los versos, y seré la causa de esta destrucción! ¡Divina lujuria!  
¡Inexplicable voluptuosidad del crimen! ¡He aquí entonces los transportes que  
usted produce en la organización de una mujer libertina! ¡Elise! ¡Elise! A ti, que te  
amaba, te dejo en manos de verdugos (...) y acabo”

<sup>26</sup> Juego de espejos suplementarios cuando, haciendo un pastiche del discurso moral, Julieta cae en maldecir la justificación naturalista que caracteriza a todos los discursos libertinos: -¡Oh! señor, le digo a esta insignia libertina, con un tono dogmático, son las pasiones que lo enciegan hasta ese punto, y las pasiones no son los órganos de la naturaleza, como usted lo pretende, ustedes gente corrupta: son el fruto de la cólera de Dios, y podemos obtener ser librados de ese yugo imperioso, implorando las gracias eternas, pero hace falta pedirlo.

<sup>27</sup> *Op. Cit.*, páginas 107, 113.

<sup>28</sup> Sade conocía seguramente al conde de Boccace: “Messer Guiglielmo Rossilione dà a mangiare alla moglie sua il cuor de mecer Guiglielmo Guardastagno occiso da lui e amato da lei; il che ella sappiendo, poi si gitta da una alta finestra in terra e muore, e col suo amante é sepellita” *Décameron IV, 9*, y quizás probablemente *Le coeur mangé* de Jean Pierre Camus. El nombre del amante en Boccaccio transpone al del trovador Guilhem de Cabestanh, héroe de una de las versiones del motivo. Por otro lado, los versos 835- 843 del *Tristan* de Thomas cuentan la misma historia, y hay también otras versiones.

<sup>29</sup> *La Sorcière* (Paris, Garnier, Flammarion, 1966) , p. 120. Alusión a una leyenda puesta en verso por Jakemon le Vinier a fines del siglo XIII

<sup>30</sup> Barthes ha notado que “el retrato de los sujetos desbocados es puramente retórico” que “la fealdad se describe, la belleza se dice” (*Sade...p´* Aginas 27- 28, 131- 32) pero esta convención del retrato no tiene nada de particular en Sade y caracteriza toda la tradición descriptiva después de la Edad Media. Es en particular una característica del retrato clásico, como lo remarca

---

Michel Riffaterre en su crítica a *Sade, Fourier, Loyola*. Se opone a ese cuerpo clásico de la belleza el cuerpo grotesco de la fealdad que Sade describe por el contrario, como meido de un desvelamiento mortífero del cuerpo grotesco del carnaval.

<sup>31</sup> Capítulo X

<sup>32</sup> También, el nombre de Dorsal el ladrón reenvía a Diderot. Aquel de Sbrigni, que enseña a Julieta a jugar, a un personaje de *Monsieur de Pourceaugnac*, descrito por Molière como “napolitano, hombre de intrigas”

<sup>33</sup> Ya citado por Jean Leduc, “Les sources de l’athéisme... páginas 53- 54.

<sup>34</sup> *L’invention du corps libertin*, p. 146.

<sup>35</sup> *Literary fortifications*, p. 293.

<sup>36</sup> *Faublas, Romanciers du XVIII siècle, op. cit.*, t. 2, páginas 472, 478- 79.

<sup>37</sup> Foucalut, *Histoire de la folie à l’âge classique* (Paris : Gallimard, 1961), p. 638.

<sup>38</sup> R. F. Brissenden, *Virtue in Distress, studies in the novel of sentiment from Richardson to Sade* (Londres y Nueva York, 1974)

<sup>39</sup> *Clarisse Harlowe*, en *Oeuvres choisies de l’abbé Prévost* (Amsterdam. 1783) t. 23, páginas 280 a 442. Brissenden no habla de Julieta y acerca el mismo episodio lo dado en *La filosofía en el tocador*, páginas 284- 89, semejanzas muy lejanas.

<sup>40</sup> Fabre deplora por el contrario la parodia involuntaria de los grandes escritores que Sade admira bien legítimamente la manera: Prévost, Richardson, Rousseau... (“Sade el le roman noir”, *Colloque d’Aix*, p. 184). Continúa criticando

---

en Sade la imitación del estilo sentimental, que él juzga igualmente involuntario. En las páginas siguientes, analiza sin embargo muy finamente los ejemplos de imitación paródica en *Florville et Courval*. Una cosa es segura: la escritura de Sade es inseparable de las divagaciones del pastiche.

<sup>41</sup> Cf. “Discurso revolucionario”. Notemos que ese discurso toma también María Antonieta, en los mismos términos.

<sup>42</sup> Testigo de esta “plegaria”: “Santa y bella Virgen María; que Pantera (...) la arrinconó una noche, al lado del carnudo dormido del bueno de José, del cual provino el suave de Jesús, ese bueno cogedor de la Puta pública y bella Magdalena, Marquesa de Betania, de la cual el vagabundo de Jesús era además el sostén, además del proxeneta, el cual, con desdicha de la santa gracia, enculaba aún a San Juan, etc. “*L’Anti- Justine* (Paris, L’Or du Temps, 1969), páginas 238-39.

<sup>43</sup> Salvo en algunos pasajes de pastiche: capítulo IX

<sup>44</sup> Sade: *Ecrire la crise, op. cit.*, páginas 219- 240.

<sup>45</sup> También, como lo ilustra la exposición *Petits et grands théâtres de Sade* (Paris, 1989), Sade puede tomar prestado las ideas de suplicio de las representaciones pictóricas de los martirios de los santos, de las que da vuelta la significación.

<sup>46</sup> Cf VIII

<sup>47</sup> Citado *supra* capítulo III

<sup>48</sup> Ver Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre, op.cit.*, páginas 31- 32 y p. 57, sobre Jean Scot Erigène.

---

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 223

<sup>50</sup> Notemos que esta prescripción de la Iglesia medieval no aparece en el Nuevo Testamento: ni Jesús ni San Pablo ajustan la sexualidad a la procreación. Ver Boswell, p. 115.

<sup>51</sup> Didier, “Sade théologien” *op. cit.*, páginas 228- 231.

<sup>52</sup> (Moisés ha dicho) No comerás liebre. ¿Por qué? Con el fin, él ha dicho, de no devenir pedófilo (...) Ya que la liebre adquiere un nuevo año cada año, entonces tiene tantos años como años de vida (...) Y tiene razón de despreciar el topo (...) que comete la impureza con su boca, y no tendrás relaciones con mujeres que han cometido oralmente con los impuros los actos interdictos. Ya que este animal concibe por la boca”. (Boswell, capítulo VI, 137- 138) –“Cuál es el sentido de la ley que dice:”No comerás liebre” escribe el heresiarca Novatien. Ella condena esos hombres que se transforman en mujeres” (Boswell, 141) Las creencias concernientes a la liebre o el topo se encuentran también, entre otros, en la *Historia natural* de Plinio el Viejo, y *Isis y Osiris* de Plutarco y en las *Metamorfosis* de Ovidio (Boswell, 139)

<sup>53</sup> El artículo “Gnósticos” de la *Enciclopedia* (1771- 1772) nota que “esos que quieren aprender a fondo sus doctrinas y sus visiones no tiene más que consultar a Santa irene, Tertuliano, Clemente de Alejandría, Orígenes, y San Epifanio , y sobre todo el primero quien ha reportado los sentimientos que refuta”

<sup>54</sup> Chasseguet. Une ese fenómeno a la *hybris* que caracteriza al místico como al perverso (conocer a Dios, transgredir la ley)

<sup>55</sup> “Para llegar a Dios se debe, según ellos, haber completado todas las obras del mundo y de la concupiscencia, a las que se debe obedecer; pretendiendo que era ese adversario a quien los Evangelios ordena ceder...(Mateo, V, vers. 25); el alma que resitía a la concupiscencia, era punida pasando después de la muerte

---

sucesivamente de un cuerpo a otro, hasta que hubiera alcanzado todas las obras de la carne; y que por consecuencia uno no podía apresurarse a saldar esa deuda”

<sup>56</sup> *Sade mon prochain* edición de 1947, *op. cit.*, páginas 99- 104.

<sup>57</sup> En la *Bibliothèque ecclésiastique des auteurs des trois premiers siècles*, de Dupin, o en la *Histoire ecclésiastique* de Fleury, títulos a los que envía el artículo « Gnósticos » de la Enciclopedia.

<sup>58</sup> Jacques Lacarrière cita los extractos del relato de san Epifanio en *Les Gnostiques* (Paris: Gallimard, 1973), páginas 103- 105: los Barbélognostiques, escribe san Epifanio, “comen su propio esperma” que representa el cuerpo de Cristo, y “los menstruos de la mujer” que representa la sangre de Cristo. Practican el coito interruptus y la fellatio, pero su ritual es “estrictamente heterosexual” p. 104. “Cuando uno de los dos, sigue Epifanio, ha dejado, por error, penetrar su semen demasiado y la mujer resultase embarazada, escuchen aquello tan abominable que realizan. Extirpan el embrión desde que pueden sacarlo con los dedos, toman esta cosa, le ponen en una suerte de frasco, y mezclan miel, polvo, y diferentes condimentos así como aceites perfumados para conjurar el disgusto, además se reúnen- verdadera comunidad de puercos y de perros- y cada uno se pasa sus dedos de esta cosa entre sí (...) Eso es, a sus ojos, La Pascua perfecta, p. 105.

<sup>59</sup> Barthes, *Sade...* páginas 50, 55, 58, 75 ; Hénaff p. 174 ; Didier “Sade théologien” páginas 231, 232.

<sup>60</sup> Mismo proceso y misma subversión en una ceremonia de entrada de Borchamps en el partido de senadores suecos

<sup>61</sup> *L'espion anglais*. La Historia de Julieta reproduce una página de este episodio. Seifert no menciona *L'espion anglais*, pero señala que Sade había comprado a este autor en Nápoles en 1776. Parece que la secta anandrina existió, como lo testifica

---

la Correspondencia de Grima según el Diccionario de obras eróticas. No hay dudas de la existencia de sociedades eróticas, por ejemplo aquella de las “Afroditas” que sirve como título de una obra de Andréa de Nerciat. Mme deRaucourt y Mme Gourdan patrona de un burdel de lujo que Sade ha podido frecuentar y donde fue fromada la joven Safo (heroína de la “Confesión de una jovencita”) son personajes reales.

<sup>62</sup> Cf. *infra*, capítulo VII, “Parricidio y sodomía”

<sup>63</sup> Braschi (el papa) hace crucificar a un joven hombre por sus curas “como San Pedro, la cabeza para abajo”

<sup>64</sup> Jornada sexta

<sup>65</sup> Mikhaï Bakhtine, *L’Oeuvre de François Rabelais et la cultura populaire au moyen age et sous la Renaissance* (Parie, Gallimard, 1970) en particular, El banquete en lo de Rabelais, en particular p. 285.

<sup>66</sup> “Sade théologien” *op. cit.*, páginas 227- 229. La parodia de Sade, ataca con gusto a los sacramentos del bautismo y del matrimonio, la autora señala la frecuencia de la confesión (fuentes sado- masoquistas del castigo, acercamiento entre las enumeraciones de lo desbocado y los ejemplos de loa manuales de uso de los confesores)

<sup>67</sup> Klossowski da un gran encuadre a ese discurso en relación al conjunto del pensamiento de Sade (*Sade, mon prochain*, páginas 61- 65) Sobre todo, tiende vanamente de insertarlo en una metafísica gnóstica, quizás con la esperanza de sustraer a Sade del ateísmo (páginas 102- 104).

<sup>68</sup> *The romantic agony, op. cit.*, capítulo III, *addendum* a la nota 27, página 446.

---

<sup>69</sup> Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionisos*, (Paris, Méridiens, Anthropos, 1982) páginas 133- 134. “Los bacanales que ellas suscitan, según los decires de Eurípides, nos dejan soñadores por su crueldad y su soltura...”

<sup>70</sup> Capítulo IX, citado por Bonnet, “Sade historien”, *Sade. Écrire la crise, op. cit.*, p. 146.

<sup>71</sup> Seifert, p. 270.

<sup>72</sup> Ver Boswell, p. 80, n. 91.

<sup>73</sup> Citado por Jean Leduc, “Les sources de l’athéisme... », p. 45, Noireuil, busca « sobrepasar » a Nerón en el momento del doble casamiento al fin : « Como Nerón esposó Tigellin como mujer y Sporus como hombre, yo no invento más que el doble lazo en un mismo día...” J. Leduc muestra cómo Sade retoca una cita de Tácito para reforzar su ataque contra los cristianos.

<sup>74</sup> Ver capítulo IX

<sup>75</sup> Según B. Bacsko, “dos obras son citadas más frecuentemente en el siglo XVIII como ejemplos de los textos utópicos: la *Utopía* de Moro y la *República* de Platón” (“L’utopie et l’idée de l’histoire- progrès”, *Revue des Sciences Humaines*, julio- septiembre, 1974, p. 474)

<sup>76</sup> Citado *supra* capítulo II, “La puesta en común de las mujeres” Y Platón “- ¿Pero en lo de tus guardianes? ¿Hay uno sólo que pueda decir o pensar sobre uno de sus colegas que le es extraño?- Para nada, porque cada uno creará ver en el otro un hermano o hermana, un hijo o una hija, o algún otro pariente en la línea ascendente o descendente... ¿No tengo razón al afirmar que nuestras disposiciones... les impedirán divisar la ciudad?...” *La République* (Paris: Garnier- Flammarion, 1966) Libro V, páginas 218- 219.

---

<sup>77</sup> A. Carter ve en la Sociedad de los Amigos del Crimen una reminiscencia de el elitismo de la República platónica y una versión irónica y post- humanista a la vez de la abadía de Télecme (*op. cit.*, p. 91)

<sup>78</sup> Según la extrapolación de Boswell (p. 51), Platón haría “explícitamente de la aceptación de la homosexualidad el equivalente de la democracia” En efecto, él se contenta en un pasaje del Banquete de asociar con el despotismo la intolerancia de la homosexualidad.

<sup>79</sup> *Le plaisir de la loi. Du « Banquet » de Platon au « Satyricon »*, *op. cit.*, páginas 35, 37, 39.

<sup>80</sup> « Sade et la décadence italienne » *Romantisme*, 42, 1983

<sup>81</sup> J. Gillet nota con justo título que Julieta subvierte la noción de decadencia : los crímenes y la locura de la Roma imperial devienen los signos de energía y de grandeza.

<sup>82</sup> Numerosas críticas le han consagrado importantes análisis. Reenviamos a Hénaff, a Deleuze. Éste los analiza en término de desexualización y resexualización. (*Présentation de S- Masoch*, páginas 101- 102).

<sup>83</sup> Capítulo VIII

<sup>84</sup> Barthes ha acercado la apatía sadiana a la indiferencia ignaciana, lo que se justifica del todo, en particular porque ambos exigen ir sistemáticamente en el sentido adverso de aquel donde parece pesar espontáneamente la balanza” (*Sade...* páginas 71- 72)

<sup>85</sup> Calude Lefort, “Révolution et parodie” en *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, textos reunidos por Groupar (New York, Peter Lang, 1984) páginas 73- 95. Cf. p. 84.



---

<sup>86</sup> Se podría acercar las disertaciones a lo largo de los desarrollos discursivos de *Aline et Valcour*, pero ellos no presentan los mismos trazos formales, y esa novela no está estructurada por la alternancia orgía- disertación.

<sup>87</sup> Lynn Hunt ha señalado este aspecto en « Révolution française et vie privée », *Histoire de la vie privée, op. cit.*, t. IV.

<sup>88</sup> Interpretaciones muchas veces subjetivas y, como lo escribe Pauvert, « apasionadas, desprovistas de toda base documentada, muy reveladoras sobre todo de los fantasmas engendrados tanto por la obra y la personalidad del « marqués divino » como por el mito occidental de la Revolución » (*Sade vivant*, t. II, p. 569) Dicho esto, las interpretaciones de Pauvert, y aún sus hipótesis, están entre las mejor documentadas y las más convincentes, él consagra las páginas apasionantes a los años revolucionarios de Sade. Se debe leer también a Michel Delon, “Sade thermidorien”, *Sade: écrire la crise, op. cit.*, páginas 99- 117 y en *L'idée d'énergie au tournant des lumières* páginas 218- 222, 390- 91, y Calude Lefort, « Le boudoir de la cité » *Petits et grands théâtre de Sade* páginas 213- 221. Resumamos lo que es para nosotros esencial : Sade está a la vez contra los jacobinos y contra el Antiguo Régimen; él ha acariciado la idea de una monarquía constitucional que no perjudicaría sus propios intereses, y se reencuentra del todo con la revolución sobre el terreno del anti- clericalismo; él está fascinado por el potencial anárquico del estado de insurrección revolucionario; y , el detalle no negligente, antes del 190 de agosto de 1792, él ha escrito los artículos por uno y otro partido. En fin, una intuición de Klossowski para retener: lo que Sade esperaba de la revolución, es “que la misma lleva a una refundación total de la estructura del hombre”, reflejando la “estructura problemática” de individuos como él (*Sade mon prochain*, p. 14)

<sup>89</sup> François Furet, *Penser la révolution française* (Paris, Gallimard, 1978) p. 78.

---

<sup>90</sup> Richard Cobb, « algunos aspectos de la mentalidad revolucionaria (abril 1793-termidor año II)» en Cobb, *Terreur et subsistance, 1793- 1795* (Paris 1965) páginas 20- 21 citado por Lynn Hunt, *Politics, cultura, and class in the french revolution* (Berkeley: University of California Press, 1984) p. 40. Igualmente subrayado por Jean Delumeau, *La peur en Occident, op. cit.*, p. 178.

<sup>91</sup> Hunt « Révolution française et vie privée » p. 46

<sup>92</sup> Lély, *Vie du marquis de Sade*, t.II, p. 375.

<sup>93</sup> Según Lély viene muy probablemente de sus colegas de la Sección.

<sup>94</sup> Fuera de contexto de la orgía y de los suplicios, se encuentra en *Aline et Valcoure*, novela que Sade ha retocado después de la revolución, un sueño de decapitación que parece más reenviar a la tradición de la novela negra, lo que confirmaría la ilustración de 1791: “Tenía por los cabellos la cabeza de esta niña querida (...) la sacudía sobre mi seno (...) mezclaba los flujos de sangre que se deslizaban sobre lo que corría de mis heridas reabiertas (...) he querido tomar esta cabeza preciosa y llevarla sangrante sobre mis labios, pero no puede asir más que una sombra...”

<sup>95</sup> Sade describe ese « paraíso terrestre » y sus contrastes en una carta citada por Lély (*Vie...*, t. II, p. 420).

<sup>96</sup> « French revolution and the printed word » exposición de la biblioteca pública de Nueva York, marzo 1989. Citemos también en el mismo género *L'amie des jeunes patriotes ou catéchisme républicain*, de Chemin- Dupontès, manual de la enseñanza primaria, y un *Catéchisme français républicaine* sobre hoja impresa, misma exposición.

<sup>97</sup> Por ejemplo el 6 de abril de 1791 en el Palais Egalité. Ver *Petits et grands théâtres de Sade*, p. 210.

---

<sup>98</sup> Hunt, *Politics, culture and class*, p. 105

<sup>99</sup> En las culturas orales, el ceremonial de los insultos, muy frecuente, se caracteriza por su “hostilidad directa y ostentatoria”. Walter Ong, *Interfaces of the word* (Ithaca, Cornell University Press), páginas 288- 89. Ver *infra*, capítulo VI.

<sup>100</sup> *Rehearsing the revolution. The staging of Marat’s death, 1793- 1797* (Berkeley, University of California Press), p. 7

<sup>101</sup> Para las cartas secretas, ver capítulo VIII

<sup>102</sup> Quincet, citado por Lefort “Revolución y parodia”, páginas 81- 82. Se ajustará a esta segunda línea la truculencia de ciertos hallazgos del discurso revolucionario, por ejemplo la gratificación de Julieta al rey de Sardaigne “emperador de marmotas”, de los que M. Delon ha señalado que vienen del *Jugement dernier des rois* (“Sade thermidorien”, p. 113).

<sup>103</sup> “La plus grande joie du Père Duchesne” en *Ecrire la révolution, 1789- 1799* (Paris, PUF, 1989) , páginas 103- 118.

<sup>104</sup> Cf. L.Hunt « Révolution française et vie privée » *op. cit.*, p. 30. Jean Pierre Faye acerca de El Padre Duchesne hace una lectura bakhtiniana interesante, de la cual uno quisiera que se marcara las diferencias entre Sade y la tradición carnavalesca. Ver “Juliette et Le Père Duchesne, foutre”, *Sade. Ecrire la crise*, páginas 289- 302.

<sup>105</sup> Citado por Lynn Hunt *ibid*, p. 30. Citemos también entre otros *Les orgies du Gros- Louis et des Sans- coulottes. Journées du 20 juin et du 10 août, Poème civico- bernésque* (De l’imprimerie des Révolutions de Paris) poema anti-monárquico de siete páginas en alejandrinos. Luis XVI es presentado como un glotón, y Antonieta y Elizabeth son tratadas como Mesalinas, y tienen los

---

« sentidos extraviados » a la vista de los guerreros republicanos que defilan en harapos.

<sup>106</sup> Ver por ejemplo Chantal Thomas, *La reine scélérate* (Paris, Editions du Seuil, 1989) Recordemos que Sade invirtiendo « proscibirá» en “prescribirá” toma el epígrafe de La filosofía en el tocador de “un panfleto revolucionario: Furores uterinos de María Antonieta, mujer de Luis XVI (1791) donde se encuentra la siguiente frase: “La madre proscibirá la lectura de su hija”. (Lély, *Vie...* t. II, p. 498)

<sup>107</sup> Otro tema común, el de la fidelidad roussoniana en la naturaleza, argumento constantemente invocado pro los revolucionarios, que Sade cambia hasta el absurdo

<sup>108</sup> Como lo dice Lynn Hunt, « Révolution française et vie privée », p. 48.

<sup>109</sup> Citado por Lynn Hunt para ilustrar el lazo entre los republicanos afirman entre virtud pública y moralidad privada, p. 24.

<sup>110</sup> M. Delon estudia ciertas contradicciones en el interior de «Franceses, todavía un esfuerzo» (“Sade thermidorien”)

<sup>111</sup> “Sin mencionar a Platón, él invoca la teoría de la comunidad de las mujeres, pero la pervierte deduciendo la legitimidad del incesto. Sin mencionar a Maquiavelo (se trata de “Francese, todavía un esfuerzo”) él observa que Roma fue fundada sobre el crimen (...) pero omite recordar lo que hace a los ojos del florentino la grandeza de los romanos, es decir la fecundidad de la ley cuando se combina con los deseos de un pueblo libre (...) Sin mencionar a Hobbes, retoma a su cuenta la tesis de que el estado de naturaleza es una guerra de todos contra todos pero se cuida de señalar que el estado civil nace de la impotencia del hombre en sostener esta prueba. Sin mencionar a Rousseau (...), hace suyo el proceso de la

---

civilización, pero al servicio de un fin contrario, ya que él niega la bondad natural del hombre “ (“Le boudoir de la cité”, p. 215a)

<sup>112</sup> *L'enjeu et le débat. L'invention intellectuelle* (Paris, Denoël, Gonthier, 1979), p. 141

<sup>113</sup> *Ibid*, p. 144

<sup>114</sup> Quizás a causa de la ironía sadiana, Deleuze no cree en la intención pedagógica en Sade: no se trata de convencer, dice él, pero “demostrar la identidad de la violencia y de la demostración” (*Présentation de Sacher- Masoch*, p. 18) componente más verosímil en efecto, ¿pero cómo desarticular las “intenciones”sadianas?

<sup>115</sup> *L'ethique de la psychanalyse, op. cit.*, páginas 234- 235

<sup>116</sup> Ver también capítulo IX

<sup>117</sup> Término que Genette en la última página de *Palimpsestes*, toma prestado de Lévi Strauss para designar al hipertexto

## CAPÍTULO VI

<sup>1</sup> *L'erotisme, op. cit.*, p. 214

---

<sup>2</sup> Esta formulación reenvía a la última concepción freudiana de la pulsión: la pulsión misma sería una *fuera somática*, y su “representante psíquico” al que se uniría “una cierta cantidad de energía psíquica (libido, interés)” sería inconsciente, pero susceptible de devenir consciente. “La pulsión y sus destinos”, St. Ed., vol XIV, p. 113.

<sup>3</sup> Jean Laplanche, “Les normes morales et sociales, leur impact dans la topique subjective” *Bulletin de Psychologie*, 1972- 74. Precizando bien que el « sado-masochismo » no constituye una sola y misma perversión, él insiste, siguiendo a Freud, sobre el hecho que el sadismo y el masochismo participan de estructuras intrincadas como la relación dialéctica entre activo y pasivo. Ver Freud, “La pulsión y sus destinos” , *Métopsychole* (Paris: Gallimard/ Folio, 1968) p. 25.

<sup>4</sup> *Présentation de Sacher- Masoch, op. cit.*, p. 92 y 114.

<sup>5</sup> Chasseguet, *Ethique et esthétique de la perversión, op. cit.*, p. 210.

<sup>6</sup> Por ejemplo: “...es posible encontrar encontrar tanto placer en rol de paciente que en el rol de agente”

<sup>7</sup> Deleuze precisa a las identificaciones sadianas: el sádico “vive el exterior como su solo yo” ya que el superyo sádico “expulsa el yo y con él la imagen materna”, identifica el yo con el otro, a la víctima exterior que él interioriza, lo que explica su “seudo- masochismo”(p. 106)

<sup>8</sup> “Y no solamente el “yo” de “yo me hago sufrir” es un otro, sino se debe comprender- y *es ahí el tema del superyo-* que el “yo” es también otro” (Laplanche, p. 724b, NdT: subrayado de la autora)

<sup>9</sup> Freud ve en el humor, “la contribución a lo cómico hecha por la instancias del superyo” y en la palabra de espíritu la contribución del inconsciente. (“Humor”, St. Ed., vol XXI, p. 165)

---

<sup>10</sup> Catherine Kerbrat- Orecchioni, “L’ironie comme trope”, *Poétique*, 1980, páginas 108- 127

<sup>11</sup> *Palimpsestes*, páginas 542 y 453.

<sup>12</sup> “Humor” *op. cit.*, páginas 161- 166. Es en la transferencia de grandes cantidades de catexias de su yo a su superyo que el humorista extiende el sufrimiento. La reacción lúdica del auditor o del lector constituye una réplica atenuada de esa transferencia de afecto.

<sup>13</sup> La marginalización social que Sade ha sufrido ha podido exacerbar su humor. B. Didier señala la definición de Juliette Stora a propósito del humor judío, “reacción de defensa de un grupo minoritario” (“La plus grande joie du Père Duchesne”, *Ecrire la révolution*, p. 117)

<sup>14</sup> “Se encuentra la idea dominante de superioridad” en todas las formas de lo cómico. “Para que haya cómico (...) es necesario que haya dos seres en presencia; (...) es especialmente en el que ríe, en el espectáculo, que gira lo cómico; (...) sin embargo, relativamente a esta ley de ignorancia, se debe hacer una excepción para los hombres que han hecho una profesión la de desarrollar en ellos en sentimiento de lo cómico(...), fenómeno del cual entra en la clase de todos los fenómenos artísticos quedenotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, el poder de ser a la vez uno mismo y otro” (Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, t. II, p. 543)

<sup>15</sup> “La esencia (de lo cómico absoluto) parece ignorarse a sí mismo y desarrollar en el espectador, o mejor en el lector, la alegría de su propia superioridad y la alegría de la superioridad del hombre sobre la naturaleza. Los artistas (...) saben que tal ser es cómico, y que lo es a condición de ignorar la naturaleza; así como , por una ley inversa, el artista no es artista más que a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza”

---

<sup>16</sup> Claude Reichler, “La représentation du corps dans le récit libertin, en *Eros philosophe*, *op. cit.*, páginas 73- 82.

<sup>17</sup> Sade quizás no sea el único autor en haber hecho esta invención; al menos se encuentra un grabado de Elluin siguiendo a Moreau en Londres en 1767 una ilustración encuadrando el sexo femenino una guirlanda de órganos masculinos florecidos (*Catalogue de Petits et grands théâtres de Sade*, p. 119)

<sup>18</sup> *Le rire* (Paris, PUF, 1964) páginas 29- 33.

<sup>19</sup> André Breton, *Anthologie de l’humour noir* (Paris, Pauvert, 1966) p. 53.

<sup>20</sup> *L’essence du rire*, páginas 530- 31.

<sup>21</sup> *Polylogue* (Paris, Editions du Seuil, 1977) , p. 482. « Los niños ríen fácilmente cuando la tensión motriz se liga a la visión (...) cuando un movimiento demasiado rápido es conferido por el adulto al cuerpo del niño (...) cuando bruscamente se para el movimiento ( alguien trastabilla, cae).

<sup>22</sup> “La interpretación de la risa como un proceso espasmódico de los músculos-esfínteres del orificio bucal, análogo a aquel de los músculos esfínteres del orificio anal durante la defecación, es probablemente la única satisfactoria... Cuando se producen las carcajadas, se debe entonces admitir que la descarga nerviosa que hubiera sido liberada normalmente por el ano (o por los órganos sexuales vecinos) es liberada por el orificio bucal. Pero en la risa la excreción cesa de ser positivamente material: deviene ideológica...” (“La valeur d’usage de D.A.F. de Sade, *Oeuvres complètes*, t. II, p. 71)

<sup>23</sup> Hay quizás allí un “hecho del lenguaje” que nos escapa en parte. Notando que las “enumeraciones de lo desbocado sadiano retoman exactamente las enumeraciones de faltas en las órdenes” de los manuales del confesor, Béatrice



---

Didier recuerda, “la crudeza de la expresión” de esos manuales al menos hasta el siglo XVII. “Sade théologien”, *Sade. Ecrire la crise*, p. 232 y nota 43.

<sup>24</sup> Así el sermón al que se libra Julieta por coquetería, y en un registro poco homogéneo: “No es haciéndole meter tres o cuatrocientos pijas en el culo por día, no es acercándole al tribunal de confesión, en no participar jamás de los favores del tesoro santo de la eucaristía (...) que prevendrán al olvido y a la reparación de vuestras faltas”

<sup>25</sup> Lo que Proust ha remarcado estudiando el manuscrito de *Florville et Courval* (*Le marquis de Sade*, Coloquio de Aix, discusión, p. 99) M. Riffaterre ha notado uno de los resortes de esta “polarización”. A un máximo de gracia femenina debe oponerse un máximo de brutalidad masculina, como la obscenidad se nota bien en “un contexto estilístico que obedece e la elegancia de la convención literaria”. “Sade, or text as fantasy” *Diacritics, II*, otoño 1972, 2/9, p. 7.

<sup>26</sup> “Sade ha visto bien la ecaución entre el lenguaje retórico clásico y el discurso del poder” (*Enciclopédie*) escribe Ph. Roger, citando ciertas cartas de Sade a su mujer. Dumarsais condena los “desacuerdos” de los cuales Sade hace un uso bien grande *La philosphie dans le pressoir*, “La guerre des tropes”, en particular, páginas 200- 204.

<sup>27</sup> Ver Julia Kristeva, *Polylogue*, p. 166.

<sup>28</sup> M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières*, *op. cit.*, páginas 134- 136.

<sup>29</sup> Marc Guillaume, “Délivrez- nous du corps” *Traverses* 29, octubre 1983, p. 59.

<sup>30</sup> Pierre Fédida (que se apoya en Ferenczi) “l'amour muqueux” *Traversas* 29, octubre 1983, p. 98.

---

<sup>31</sup> Julia Kristeva : “La palabra obscena moviliza los resortes significantes del sujeto, le hace atravesar la película del sentido donde lo mantiene su conciencia, lo coloca en lo gestual, en lo kinestésico, en el cuerpo pulsional, en el movimiento de rechazo y de apropiación del otro (...) Alrededor del objeto denotado por la palabra obscena, límite magro, se despliega más que un contexto- el drama de un proceso heterogéneo al sentido que le precede y que lo excede” *Polylogue*, páginas 168- 69.

<sup>32</sup> “L’arbre du crime”, páginas 137- 138.

<sup>33</sup> Fédida *op. cit.*, páginas 95- 96.

<sup>34</sup> Fédida *op. cit.*, páginas 102- 103.

<sup>35</sup> *L’erotisme*, páginas 152 y 189.

<sup>36</sup> El juego de palabras y el cratilismo de los nombres tienen que ver también en la división del sujeto. Esta última categoría, lúdica, ha sido muchas veces comentada. Sade la explota con talento, pero sin nada de idiosincrasia.

<sup>37</sup> Ver por ejemplo Walter Ong, *Interfaces of the word*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>38</sup> Ver Walter Benjamin, “Le narrateur” (1955) en *Essais* (Paris, Denoël, Gonthier, 1971- 83) t. II, páginas 59- 62, 70- 71.

<sup>39</sup> McDougall, *op. cit.*, p. 98.

<sup>40</sup> Ver capítulo IV

<sup>41</sup> Hénaff, *op. cit.*, p. 311

---

<sup>42</sup> En su *Dictionnaire érotique* (Paris: Payot, 1978), p. 113 Pierre Guiraud anota “hecho cultural considerable” que “esta representación de la sexualidad y el lenguaje que de él sigue es, sin su doble tradición (popular y literaria) de origen enteramente masculina” y que “ese lenguaje- a juzgar por el número de palabras, de las imágenes y de su pertinencia y su originalidad- es muy pobre y muchas veces inadecuado en cuanto a la descripción de la sexualidad femenina...”

<sup>43</sup> El artículo *orgasme* de la *Encyclopedie* de Diderot no toma en cuenta la acepción sexual de la palabra, la cual no aparece más que en el siglo XX, y da los sinónimos de *irritabilidad, oscilación violenta, movilidad, crispación*.

<sup>44</sup> Sólo “foutre” (sus.) de la mujer como del hombre es tomado en cuenta por Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne* (Bâle) y Louis de Landes, *Glossaire érotique de la langue française* (Bruselas). Se lo encuentra también en Los ciento veinte días en relación de una pareja lesbiana.

<sup>45</sup> Comparación fundada sobre *L'académie des dames, Le portier des Chartreux, Margot la ravadeuse, Le rideau levé, Thérèse philosophe, Félicia, L'anti- Justine, Le daible au corps, L'ode à Priape* de Piron. Julieta habla de su « esperma » y de su « eyaculación » y Clairwil de « la eyaculación » de su “esperma”

<sup>46</sup> El artículo *simiente* (sinónimo de *esperma*) de la *Encyclopédie* presenta este punto de vista como completamente desacreditado, desde una perspectiva histórica sobre las acepciones del término desde la Antigüedad. Se encuentra la tesis de la mujer parecida al hombre, bajo el signo de lo menos. “Hipócrates dice que la simiente de la mujer es más débil que aquella del hombre; pero que es necesaria. Aristóteles (...) piensa que el humor libidinal que ellas dan en el coito no es el punto, y no sirve para la concepción. Galeno acuerda con la simiente en las mujeres, pero menos que en los hombres; es, según él, más imperfecta, etc.” Se encuentra también una mención de la palabra “esperma” en relación a la mujer: “El licor de las próstatas no contiene de animáculos, ni el esperma de las mujeres...” La práctica de Sade no es del todo única. El artículo *Eyaculación* habla

---

sólo del hombre, pero se encuentra la siguiente frase en *Eyaculador (adj.)* “se da también ese nombre a dos músculos del clítoris, que vienen del esfínter del ano, se ubican lateralmente y se insertan al lado del clítoris”

<sup>47</sup> “Sade y el diálogo filosófico”, *Cahiers de l’Association internationale des études française*, mayo 1972, páginas 49- 74, cf. p. 72.

<sup>48</sup> “La historia oral no es un arte; una voz no es una firma” “Del falo a la pluma y a la palabra, la cultura transcoda para nosotros” “El sujeto de la palabra no es aquel de la escritura, la voz de Julieta es narrada” escribe Nancy Miller, que parece haber sido la primera en reparar en esta distinción fundamental.. Cf. “Juliette and the posterity of prosperity”, p. 424 y nota.

<sup>49</sup> Ellas describen ambas, entre Julieta y sus auditores, un intermedio priápico directamente programado por el episodio que viene de narrar Julieta: se está bien cerca del modelo de los historiadores de los Ciento veinte días.

<sup>50</sup> “Henos quí de acuerdo, dice Julieta” y “Y allí, el pillo, servido por Julieta...”

<sup>51</sup> Sin constituir verdaderos lapsus, ciertas remarcas de características metanarrativas evocan la lectura y no la escucha: Julieta comenta irónicamente los discursos virtuosos de una víctima “-¡Ah, digo, es un héroe romántico! O encara la publicación de su historia: “Si alguna vez estos relatos se imprimieran...”

<sup>52</sup> Sobre esta cuestión de las notas, ver Ph. Roger (*op. cit.*, p. 75) y Andreas Pfersmann, “L’ironie romantique chez Sade” *Sade, écrire la crise*, Coloquio de Cerisy, páginas 85- 98, cf. páginas 89. 94..

<sup>53</sup> Es decir, atribuido a un editor ficticio G. Genette, *Seuils* (Paris, Editions du Seuil, 1987), p. 298.

---

<sup>54</sup> Genette, *ibid.*, p. 298 y 305 (texto y paratexto) 312 (notas ficcionales), 296 (notas autoriales). Barthes remarca que las notas representan “lo real” Él las encuentra en contradicción con el discurso de Julieta, pero va a ver que este no es el caso, al menos desde el punto de vista del contenido.

<sup>55</sup> Los otros contenidos de las notas se reparten, por orden de importancia decreciente, entre opiniones anti clericales y ateas, morales (a favor del vicio) políticas y filosóficas.

<sup>56</sup> Mismo procedimiento, capítulo VIII

<sup>57</sup> Ver también, entre otros, capítulo VIII

<sup>58</sup> Por otro lado, es el hombre del pueblo quien “No es más que la especie que forma el primer escalón después del mono”. Cf. *supra*, capítulo III

<sup>59</sup> Así la *Histoire des flagellants* por el abate Boileau, asociada con “la excelente traducción de Meiboimius, por Mercier de Compiègne”

<sup>60</sup> Capítulo VIII

<sup>61</sup> En la primera mitad de la novela, las notas anuncian un desarrollo más amplio de temas subversivos ya desarrollados. En la segunda mitad, reenvían a los pasajes anteriores de Julieta, y aún de Justina.

<sup>62</sup> Sade mismo condena las “abigarraduras desagradables” introducidas por las citas en un relato, guardándose bien de mencionar sus propias disertaciones. Esta crítica se encuentra relegada en una nota a pie de página que, precisamente, corta la lectura, pero al que el lector tiene la libertad de elegir.

<sup>63</sup> Ver Wladimir Granoff, *La pensée et le féminin* (Paris, Les editios de Minuit, 1976) “Les féminin et les conditions de la pensée » « tener en sí un proceso que,

---

por su misma naturaleza, debe permitir no pensar en la madre, como todo proceso de pensamiento, y que sin embargo se repite sin cesar” p. 265.

<sup>64</sup> En particular, claramente, Diderot y Rousseau. Jean Fabre, *Roman et lumières*, discusión

<sup>65</sup> Fabre, prefacio a *Aline et Valcour*, *ibid*, p. 219.

<sup>66</sup> Fabre, “Sade et le roman noir”, p. 114

<sup>67</sup> Walter J. Ong, « Literacy and orality in our times » *Profession 79, Modern language association of America, 1979*

<sup>68</sup> *Ibid*, 3 b

<sup>69</sup> Ong, *Interfaces of the word*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>70</sup> Ver, capítulo V en “modelos novelescos”. La historia de Julieta parodia la predicación religiosa.

<sup>71</sup> Una cierta estética del relato histórico restituye a la arenga su dimensión oral: de donde uno podría proponer a las arengas de Julieta no solamente anexando la filosofía, sino implicando la identidad de la historia y de la ficción. Ver Bonnet, “La harangue sadienne”, *op. cit.*, páginas 31- 50.

<sup>72</sup> Para las grandes etapas de esta evolución, y su significación, ver Barthes, “L’ancienne rhétorique”, *Communications* 16, 1970

<sup>73</sup> En *Les Cent Vingt Journées*, t. XIII, p. 57, uno tiene una parodia de sermón dirigida a las mujeres; páginas 219- 220 luego reduce a la tesis y a algunos argumentos y transformándola en un diálogo filosófico; p. 262 arenga de una

---

mitad de página sobre el odio que uno debe a su madre. Inversamente, dos frases sirven para resumir lo que haría en Julieta el objeto de una disertación.

<sup>74</sup> Tal el *exemplum*, forma de silogismo del que hablaremos en el capítulo VII

<sup>75</sup> Un diálogo bien rápido, que en Sade puede englobar más de dos personajes, parece reenviar al modelo de la *altercatio*. Cuando la objeción es tan larga como una disertación, uno está más cerca de la *disputatio*.

<sup>76</sup> San- Fond avanza en algunas réplicas la tesis de la existencia de un dios del mal, a los que se oponen Julieta y sobre todo Clairwil, en el principio en el curso de una discusión dialogada con San- Fond (*altercatio*) después en un discurso de una página atribuido a Julieta, luego en una arenga de veintitrés páginas pronunciadas por Clairwil (*disputatio*) del cual San- Fond refuta la argumentación en cinco páginas y media, a las que suceden dos páginas de objeciones dialogadas.

<sup>77</sup> Para otros ejemplos de *altercatio* en Julieta, ver capítulo VIII, 307- 308; IX, 337- 38, 371- 75. Páginas 514- 157 uno está más cerca de la *disputatio*

<sup>78</sup> Ong, “Literacy and orality in our times”, p. 2b y 3b. En Aristóteles, “el ejemplo corresponde a la inducción propia a las operaciones de la lógica formal. Como la inducción lógica, los ejemplos retóricos se generalizan a partir de casos individuales...La oratoria quizás puede, gracias a lugares no analíticos, tocar las cuestiones morales más profundas”

<sup>79</sup> Foucault, *Les mots et les choses*, capítulo V, « Classer », páginas 137- 76.

<sup>80</sup> Como lo subraya Ph. Roger, los hechos relatados son contradictorios entre ellos, o bien contradicen la tesis que son puestos a probar (*La philosophie dans le pressoir* p. 139)

---

<sup>81</sup> “Tejido en la tela misma de la vida, el consejo es una sabiduría. Si el arte narrativo tiende a perderse, es porque ese aspecto épico de la verdad, que es la sabiduría, muere también” (Benjamin, “Le narrateur”, p. 59)

<sup>82</sup> Aquella de Julieta a Ferdinand no se dirige más que a él y se transforma pronto en un diálogo animado. La primera y la última arenga de Noircueil se dirigen también exclusivamente a Julieta.

## CAPÍTULO VII

<sup>1</sup> *La nouvelle Justine* (Sceaux, Pauvert, 1954), t. II, p. 227 citado por Didier, “Sade: du conte philosophique au roman épique et romantique » en *Le préromantisme : hypothèse ou hypothèse ?* (Paris, Klincksieck, 1975,) p. 215. Barthes fue sin dudas en primero en comentar ese tipo de frase en una perspectiva lingüística (*Sade, Fourier, Loyola* páginas 37- 38)

<sup>2</sup> Citado en *Sade, Fourier, Loyola*, p. 180.

<sup>3</sup> Asimismo, en los planes de los Ciento veinte días: “Ella protesta mucho sobre la injusticia del proceso- Si era injusto, dice el duque, él no nos hacía menear”

<sup>4</sup> “Le couple pervers” en P. Aulagnier- Spairani, Clarvreur, Ferrier, Rosolato, Valabrega, *Le decir et la perversión*. (Paris, Editions, du Seuil, Points, 1967), p. 100

<sup>5</sup> Michael Riffaterre ha subrayado la interdependencia y el funcionamiento paralelo de esas diversas estructuras de oposición semántica y de la imaginación erótica sadiana (*Diacritics*, II, otoño, 1972, p. 7a)



---

<sup>6</sup> Roberta J. Hackel en *De Sade's quantitative moral univers of irony, rhetoric and boredom* (Mouton, La Haye, Paris, 1976) establece los cuadros estadísticos y estudia en detalle al nivel de la palabra la inversión vicio- virtud en *Eugénie de Franval, Florville et Courval, Faxelange, Dorgeville, La comtesse de Sancerre*.

<sup>7</sup> « ...Usted debería perturbar y perjudicar el orden de la naturaleza en todos los sentidos posibles, no haría más que usar las facultades que ella le ha otorgado para ello...» Es raro que él no explore esta antinomia. Él atribuye sin embargo al libertinaje de Julieta la ausencia de un sentimiento materno *natural* cuando ella vuelve a ver a su hija: “Es imposible ser más linda, pero la naturaleza estaba muerta en mí, el libertinaje la había apagado”

<sup>8</sup> « *Syllogisme rhétorique* » fundado « sobre las verosimilitudes y los signos, y no sobre lo verdadero y lo inmediato, (...) desarrollado a partir de lo *probable*, es decir a partir de eso que el público piensa; es una deducción cuyo valor es concreto (...) Lo entimismo procura la persuasión, no la demostración; para Aristóteles, está suficientemente definido por el carácter verosímil de sus premisas...” (Barthes. “L’ancienne rhétorique” *op. cit.*, páginas 201- 202)

<sup>9</sup> Barthes, “L’ancienne rhétorique”, a propósito de lo griego y de lo occidental en general

<sup>10</sup> Él opone el “rol decisivo” de las pulsiones sexuales en las neurosis al proceso de socialización que genera “las grandes producciones sociales”, socialización que, a pesar de “un encuentro de factores egoístas y de factores eróticos” realiza la puesta en distancia de lo sexual y de lo privado. *Tótem y tabú*, (Freud parece ubicar aquí la paranoia entre las neurosis)

<sup>11</sup> Algunos ya lo han propuesto, por ejemplo M. Riffaterre. También B. Fink, “Sade and cannibalism”, B. Didier “Inceste et écriture chez Sade” *op. cit.*

---

<sup>12</sup> Ver Jean Claude Bonnet, “Nasissance du Panthéon” *Poétique* 33, febrero 1978, 46- 65 y « Malédiction paternelle » *op. cit.*. Notemos que en este último artículo « jurídicamente, el poder paterno no ha cesado de afirmarse desde el siglo XIV » (p. 195), sostiene que “de una cierta manera, el padre es una invención de la Iluminación, y (que) se podría fundar sobre eso una arqueología de la investigación de Freud que ha definido el complejo de Edipo en una cultura y una sociedad salidas del siglo XVIII” (p. 208). Asimismo, M. Delon nota, con “la caída de la fe reilgiosa y la sacralidad real... la búsqueda de nuevas instancias laicas, de espiritualidad: los filósofos imaginan las estatuas de grandes hombres...” (*L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, p. 521) Sobre el primer punto, ver también Régine Pernoud, *Histoire de la bourgeoisie en France* (Paris, Editions du Seuil, 1962) , t II, 26- 30 que asocia este monto jurídico del padre al borramiento creciente de la mujer y del niño en los siglos XVII y XVIII. Ver también Duby y Ph Ariès ed. *Histoire de la vie privée* (Paris, Editiosn du Seuil, t. III, 577) y Arlette Farge y Michel Foucault *Les désordre des familles, lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIII siècle, op. cit.*, en particular p. 159 y toda la última parte que ilustra la realidad y la importancia de los conflictos de interés padre- hijo.

<sup>13</sup> Bonnet, “La malédiction paternelle” páginas 198, 196.

<sup>14</sup> Menos libre que Julieta, Sade se casó con la mujer que eligió su padre y, como lo remarca Pauvert, entrando en una familia de “representantes del orden social” pretendientes a la magistratura, él eligió a su suegra Mme. De Montreuil como “Madre (...) representante de la autroridad y como chivo emisario” (*Sade vivant*, t. I, páginas 223 y 337) La correspondencia sugiere que Sade adulto se entenderá bien con su padre.

<sup>15</sup> “...En el cuadro familiar, escribe Georges Gusdorf, la exigencia humanitaria va en el sentido de una disminución, aún de una suspensión, de la trascendencia paterna, que debe ser puesta en relación con le retrato de Dios- el- Padre en la reflexión filosófica” (*Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Paris, Payot,

---

1967, t. IV, p. 389) Dos corrientes paralelas entonces; en derecho, crecimiento del poder paterno, y en el pensamiento filosófico, disminución. Aquí, Sade interpreta a su manera ese “discurso humanitario”

<sup>16</sup> Georges May es sin dudas el primero en haberlo subrayado. Ver “Novel reader, fiction writer”, páginas 9- 10 en *Yale french studies*, diciembre 1965, páginas 5- 11

<sup>17</sup> *L'amour du censeur* (Paris, Editions du Seuil, 1974),p. 200

<sup>18</sup> “Es en función de la muerte de Dios que el asesinato del padre que la representa de manera más directa es introducido por Freud como un mito moderno” *Ethique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 171.

<sup>19</sup> Ver por ejemplo la crítica muy detallada de Robin Fox “Totem and taboo reconsidered” *op. cit.*

<sup>20</sup> *Totem y tabú, op. cit.*, p. 63.

<sup>21</sup> Lély, *Vie du marquis de Sade* , t. II, páginas 145- 46.

<sup>22</sup> “Un rey del Norte (...) inmola nueve de sus hijos a la sola vista, decía, de prolongar sus días a costa de aquellos de los cuales provaba” También, el asesinato del padre por el hijo es menos recomendado que aquél del hijo por el padre, ya que el segundo “rompe con más”, impide la filiación.

<sup>23</sup> “La sangre se deliza a lo largo del placer- sangre se suplicio y de poder absoluto, sangre se la casta que uno respete en sí y que uno hace deslizar sin embargo en los rituales mayores del parricidio y del incesto, sangre del pueblo...” (*La volonté de savoir*, páginas 194, 195- 96)

<sup>24</sup> Hay claramente una reflexión política en Aline y Valcour, en particular alrededor de la cuestión del despotismo. Pero no tiene el mismo nivel de actualidad

---

que aquel de Historia de Julieta, salvo en las adiciones hechas después la Revolución, como lo ha demostrado Jean- Marie Goulemot. Ver “Lectura politique de Aline et Valcour” (*Le marquis de Sade*, Coloquio de Aix, *op. cit.*) páginas 115-139.

<sup>25</sup> “ Sobre el fetichismo” (St. Ed , t. XXI, p. 153)

<sup>26</sup> Señalemos la suerte reservada por Sade a dos otros tópicos literarios del siglo XVIII que tienen una relación evidente con el culto al padre: el elogio de los grandes hombres y la visita a los grandes hombres. En los dos casos ya que se trataba antes que nada, según Bonnet, de los oradores, filósofos y novelistas pasados y presentes. (cf. Bonnet, “Naissance du Panteón”, *op. cit.*, p. 47 y 59). A esta sacralización que fue muchas veces seria, algunas veces irónica y siempre teatral, Sade opone dos fragmentos paródicos: el elogio de los autores pornográficos por un lado, y por el otro la vuelta de Julieta en la casa de los dirigentes italianos, unomás criminal que el otro, y que ella los barre con ellos con una superioridad cínica, pregonando un idela de libertad revolucionaria.

<sup>27</sup> “¿Los animales conocen a sus padres? La naturaleza no nos indica absolutamente nada ...” y además, nos conmina a seguir sus intenciones matando a aquel que ha perdido su utilidad.

<sup>28</sup> La segunda mitad de la novela contiene, en contrapartida a la posición de Noirceuil, a la cual se refiere explícitamente, un buen pastiche- predicación contra el parricidio: inversión interna que adquiere el valor de auto- parodia, ya que vuelve a dirigir variados argumentos tradicionales que Noirceuil había por el contrario pervertido. Pero este juego de espejos no hace arder la jerarquía de los valores: algunas palabras ponen las cosas en su lugar y el proyecto parricida de Olympe se refuerza.

<sup>29</sup> Escena muchas veces representada en el siglo XVIII en literatura y en pintura (Greuze): Bonnet, “La mélédiction paternelle”, *op. cit.*, p. 198

---

<sup>30</sup> “¡ Dios! ¿no me lo has enviado tú? Hubiera suavizado sus penas, hubiera compartido sus miserias, y él, mi hermana, hubiera reencontrado en mi alma sensible el consuelo que la vuestra le negó barbaramente, sin duda”

<sup>31</sup> Capítulo IX. Siempre la simbólica de la sangre.

<sup>32</sup> Carta del 17 de agosto de 1792, citada por Pauvert, *Sade vivant*, t. II, p. 628.

<sup>33</sup> Freud, *Totem y tabú*, páginas 176- 77.

<sup>34</sup> Otra esena de comunión sádica, ejecutada el día de Pascua pero sin la bendición del papa, complica ese esquema sin contradecirlo. El sentido del acto es desarrollado desde Los ciento veinte días, donde un pasaje de los planos señala sin otra precisión que “se coge mucho con las hostias”

<sup>35</sup> *Les iconoclastas, op. cit.*, páginas 172- 173. Goux historiza su homología acercándola a la economía capitalista.

<sup>36</sup> “El alma es materia, porque está compuesta de partes. Convengamos que es absolutamente imposible que el alma pueda existir sin el cuerpo, y éste sin aquella”

<sup>37</sup> Claude Courouve, *Vocabulaire de l’homosexualité masculine* (Paris, Payot, 1985) p. 181. Mientras que el amor filosófico sería muchas veces un amor platónico, p. 183.

<sup>38</sup> Ver por ejemplo, capítulo VIII.

<sup>39</sup> *Sade, Fourie, Loyola*, p. 128.

---

<sup>40</sup> *Intersections. A reading of Sade with Bataille, Blanchot, and Klossowski, op. cit.*, páginas 83- 84.

<sup>41</sup> Ver capítulo I y VI

<sup>42</sup> Sheldon Bach, *Narcissitic status and the therapeutic process* (New Cork, Jacob Aronson, 1985), páginas 129- 150 en particular 145- 46.

<sup>43</sup> Es así como lo interpreta Chasseguet. Además la coprofagia no escapa a la tendencia sadiana de organizar el desorden, sobre todo en Los ciento veinte días, donde el régimen alimentario de las víctimas está reglado de manera de asegurar diversas cualidades de mojonos.

<sup>44</sup> J.McDougall, *op. cit.*, p. 97.

<sup>45</sup> Lacarrière en relación de las desviaciones sexuales gnósticas: “¿Dónde se sitúa exactamente el punto de partida del ciclo (...) que reenvía de uno al otro la pulsión inconciente y su reivindicación consciente? Si uno retoma la imagen tan reveladora de la serpiente mordiendo la cola (...) allí donde la boca se junta con el ano, lugar de junturas de lo fragmentario y de lo único (...) o (...) de lo inconsciente mutilado y de la conciencia totalizadora”( *op. cit.*, páginas 106- 107)

<sup>46</sup> “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade” *op. cit.*, p. 63.

<sup>47</sup> Pero no tanto “ciencia de lo heterogéneo” ya que “lo heterólogo se opone a no importa qué representación homogénea del mundo, es decir a no importa qué sistema filosófico”( *ibid*, p. 61 y 62).

<sup>48</sup> Esta frase viene en realidad en las notas de Sade de *La nueva Justina* reunidas por Maurice Heine y publicadas seguidamente. Uno puede reconocer el desarrollo en una de las escenas de la novela.

---

<sup>49</sup> *Pouvoirs de l'horreur*. “La escena sadiana íntegra: no hay por otro lado de lo impensable, ni de lo heterogéneo (en otros términos no hay no dichos). Racional y optimista, no excluye” (*ibid*) En efecto, incluye y toma a su cargo lo heterogéneo, mientras que la operación lingüística sustrae el sujeto a lo abyecto.

## CONCLUSIÓN

<sup>1</sup> *Faut-il brûler Sade?* (Paris, Gallimard /Idées, 1955), p. 12

## ÍNDICE

Introducción

LIBRO I : CUERPO ERÓTICO, CUERPO SOCIAL : DESORDEN Y RITUAL

### CAPÍTULO I

Los signos de lo heterogéneo: lo híbrido y la indistinción orgiástica

*Flujos y emisiones del cuerpo*  
*Sexualidad polimorfa y desmembramiento*

### CAPÍTULO II

Una indistinción ordenada: protocolo de la orgía y reducción de lo femenino

---

*El modelo monetario*  
*La parcelación: el número y la máquina*  
*La reducción sexual en la orgía*  
*El encierro: fusión y soldadura de los umbrales*

### CAPÍTULO III

Jerarquía de la orgía: el poder y la ley

*Una representación feminizada de los peligros*  
*Jerarquía de los sexos y jerarquía víctima- verdugo*  
*Despotismo privado, despotismo público*

## LIBRO II: CUERPO, TEXTO, PARODIA

### CAPÍTULO IV

Repetición y escritura, lo imaginario y el simulacro

*Ficcionalización de la palabra y de la escritura*  
*La repetición y sus correctivos: relato y reflexividad*  
*El libro, el referente, el fantasma: Sade y Don Quijote*  
*Simulacro, compulsión a la repetición y pulsión de muerte*

### CAPÍTULO V

Temas y motivos: inversión y cambio de modelos

*Los modelos novelescos*  
*Modelos discursivos*



---

## CAPÍTULO VI

El texto heterogéneo: clivajes de la enunciación y lo heterogéneo y el enunciado

*La división del sujeto*

*Lo escrito y lo oral*

## CAPÍTULO VII

Figuras del texto: parodia y política

*Una práctica textual perversa*

*El cuerpo orgiástico como figura del texto: parricidio, sodomía, coprofagia*

Conclusión: ¿Qué Sade?

Notas

---