

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El *fantasma* y el *gabinete* en dos obras de Sade

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS MODERNAS EN LENGUA FRANCESA

PRESENTA

Pedro Hugo Alejandrez Muñoz

TUTORA

Dra. Claudia Ruiz García

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

México D.F.

Noviembre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta investigación se realizó con el apoyo financiero de la UNAM

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la ayuda invaluable de la Dra. Claudia Ruiz García. Las propuestas de mis sinodales, Dra. Melina Balcázar, Dra. Tatiana Sule, Dra. Ana Elena González, Dra. Rosalba Lendo, me ayudaron a ver de otra manera.

Todo trabajo reverbera gracias al cariño de los más cercanos

Sergio Chávez De la Rosa, por el amor y todos los viajes

Mi familia sin igual

Las mujeres maravillosas que he conocido

Y, con agradecimiento infinito, a Luisa Alejandre Muñoz y Nadia Aguilar Neri, por las llamadas matutinas que me devolvían al mundo después de esas madrugadas en que, por tanto trabajo y tantas lecturas, me entregaba por un par de horas al sueño en calidad de desecho literario.

Fechas de primera aparición de las principales obras literarias utilizadas en este ensayo

Sade, *La philosophie dans le boudoir*, 1795.

_____, *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*, 1796 (en 1801 son publicados los seis volúmenes definitivos).

_____, *Les 120 journées de Sodome*, 1782 (borrador), 1785 (inicia el manuscrito), 1904 (primera publicación).

_____, *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, 1791.

_____, *Histoires, contes et fabliaux*, 1926.

Herman Melville, “Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street”, 1853 (aparecido por primera vez en la revista *Putnam’s Monthly Magazine*).

William Blake, *Songs of Innocence*, 1789 (primera versión hecha por el autor).

_____, *Songs of Innocence & Experience Showing the Two Contrary States of the Human Soul*, 1794.

INTRODUCCIÓN

Quand on lit cette dernière lettre de Rimbaud, la sidération naît de notre admiration pour le fait que quelqu'un qui a maîtrisé parfaitement ce jargon qu'est la langue littéraire, tout à coup, soit passé au jargon commercial. C'est tellement beau, c'est comme la littérature.

Ce n'est pas du prosaïsme, c'est au contraire très civilisé, c'est du grand code, la 'dent d'éléphant'.

Pierre Michon

En *La littérature et le mal*, Georges Bataille escribe: “*l'émeute de la Bastille au lieu d'en libérer l'auteur en égara le manuscrit.*”¹ Estas líneas sirven para ilustrar lo que va a suceder a lo largo de aproximadamente veintiocho años con la escritura del marqués de Sade pues, al vivir tanto tiempo en el encierro, sus manuscritos estarán expuestos a las mismas veleidades que sufrirá el escritor, ya se trate de transferencias, de liberaciones o de castigos. Una de las preguntas que surgen es ¿cómo se configura una obra literaria a partir de estas pérdidas? Y aquí, por supuesto, la pérdida por antonomasia es su libertad. Al respecto, Menene Gras señala:

[Mientras está preso, l]a obtención de una respuesta, sea cual fuere, significa para Sade la única posibilidad para imaginar su liberación [...] Durante un tiempo no hace otra cosa que recoger números, nombres, borrones y sobre todo las huellas que deja su censor, convencido de que sólo ocultan señales, mediante cuyas combinaciones obtendrá cuanto desee averiguar.²

Desde esta óptica, Sade habría puesto en práctica una poética del *descubrimiento* en la que pone en marcha ciertas competencias lectoras extremas para *ver* lo que se le

¹ Georges Bataille, “Sade” en *La littérature et le mal*, p. 81. “El motín de la Bastilla, en lugar de liberar al autor, entrañó la pérdida del manuscrito”. A menos de que se indique lo contrario, las traducciones de las citas son mías, únicamente con fines académicos.

² Sade, *Correspondencia*, p. 13. Cf. Prólogo.

ocultaba, lo que escapaba a su control. La anécdota podría no tener mayor interés si no fuera por la utilización de las *cifras* como medio para allegarse la certidumbre. El ejemplo de los tarros de mermelada es claro: en una carta, pide a su esposa que le envíe 12 tarros. Sade verá una relación entre la cantidad de mermelada y su encierro (y su libertad). Como a la mujer le parece un exceso, Sade percibirá en ello un indicio de que el tiempo que pasará en la cárcel es menor al que le llevaría agotar la mermelada. En la carta se lee: “[...] se tiene la osadía y la vergüenza de escribirme lo siguiente con respecto a doce tarros de confitura que pedía el mes de diciembre: *¡Doce tarros de confitura! ¡Oh, por Dios! ¿Qué vais a hacer con ellos? ¿Acaso dais un baile? De todos modos no pasa nada si sobra.*”³ Esta curiosa operación mental basada en una relación atípica, la mermelada y su encierro-libertad, es una prefiguración algorítmica, es decir, una secuencia de reglas con las que se trata una serie de datos para resolver un problema.⁴ Este patrón lógico que va de la mermelada hasta la libertad también nos abre a la catacresis, que busca, en su recorrido, una forma de dar un nombre a lo que no lo tiene. Esto se verá más claramente cuando analice ciertas figuras que aparecen en dos novelas del marqués: *La philosophie dans le boudoir* e *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*. Estas figuras que, de entrada, servirán para sustituir algo, en el fondo, serán utilizadas para poner una maquinaria discursiva en movimiento.

Volvamos a la idea esbozada al principio y veamos que, según los registros consignados en varias obras, Sade estuvo confinado, por lo menos, en cuatro lugares: la fortaleza de Vincennes, el castillo de Saumur (en realidad lo dejaron en Pierre-Encise), la fortaleza de Miolans y Charenton, bajo el cargo de delitos de sacrilegio y abuso, aunque hay que decir que, en algunos de estos lugares, estuvo más de una vez. Su liberación de estos lugares se debía a los privilegios que le brindaba su origen

³ *Ibid.*, p. 65, carta que Sade envía a su esposa el 17 de febrero de 1779. Subrayado en el original.

⁴ Un algoritmo muy sencillo es la manera en que hacemos una suma.

aristocrático, sin embargo, a veces lograba escaparse.⁵ Ahora, de un lugar de confinamiento a otro, sus manuscritos fueron confiscados o extraviados. Es célebre el episodio sobre *Les 120 journées de Sodome*:

D'abord, en vingt soirées, de sept à dix heures, le prisonnier de la Bastille couvre d'une écriture microscopique l'un des côtés d'un rouleau de papier mince de douze mètres dix composé de petites feuilles de douze centimètres de largeur collées bout à bout; puis sans désemparer, il s'attaque à la seconde face de cette bande, et, le 28 novembre, termine son manuscrit provisoire tel qu'après cent vingt-cinq années il nous est parvenu.⁶

Este largo rollo es la figura más clara, en el contexto de la obra de Sade, de una *inscripción*. Esta acción, *inscribir*, me parece notable porque pone en movimiento una escritura que, nacida en el encierro, va a dimensionar (como una tabla braille) algunos trazos del pensamiento y comportamiento seculares. Es decir, ese borrador de la novela que no será conocida hasta el siglo XX, estará en la base de una nomenclatura médica, asociado a lo que, en su momento, se llamó “perversiones sexuales”. No obstante, ese trabajo de inscripción es una *mise en abîme* pues la Naturaleza está inscrita indefectiblemente en el corazón humano, y es el novelista quien podrá encargarse de la tarea de desvelamiento ya que se necesita una mirada singular para ello. Sade escribe:

C'est donc la nature qu'il faut saisir quand on travaille ce genre [le roman], c'est le cœur de l'homme, le plus singulier de ses ouvrages, et nullement la vertu, parce que la vertu, quelque belle, quelque nécessaire qu'elle soit, n'est pourtant qu'un des modes de ce cœur

⁵ Para los primeros delitos por los que fue encerrado, cf. Raymond Jean, *Un retrato del marqués de Sade. El placer de la desmesura*, capítulos 3, 5 y 7.

⁶ Sade, *Les 120 journées de Sodome*, París, 10 / 18, 1975, p. 5. Cf. Préface. “De entrada, durante veinte noches, de siete a diez, el prisionero de la Bastilla cubre con una escritura microscópica uno de los lados de un rollo de papel fino de doce metros diez, compuesto por pequeñas hojas de doce centímetros de amplitud unidas en sus extremos. Luego, sin detenerse, se pone a trabajar en la segunda faz de esta cinta y, el 28 de noviembre, termina su manuscrito provisorio tal como lo encontraron ciento veinticinco años después”.

étonnant dont la profonde étude est si nécessaire au romancier, et que le roman, miroir fidèle de ce coeur, doit nécessairement en tracer tous les plis.⁷

En esta cita podemos ver a la novela como espejo ontológico de la Naturaleza; lo notable es que la inscripción (esta *perversión* de escritura sadiana) desvelada, se dinamizará y se hará epistemología. En fin, como ejemplo extremo, las tres versiones de Justine muestran un afán de escritura que va más allá de cualquier libertad perdida. Es la *tarea* que busca una imagen precisa de la Naturaleza. ¿La tentativa de una reconciliación imperecedera con la energía prístina del mundo? Al respecto, Liliana Weinberg señala: “Nuestros ensayistas regresan hoy a la tarea platónica: se preguntan qué sucede al sentido cuando es capturado por la escritura, cuando queda *inscrito* y fijado, a riesgo de dejar de ser memoria para convertirse en recurso mnemotécnico.”⁸ Con esta cita, quiero dejar sentada la responsabilidad de mi investigación: la figura de la inscripción da una dimensión al trabajo de escritura en Sade. Desde esta óptica veo en esa escritura una dinámica entre el exceso y un trabajo de disminución (o de precisión). ¿Cómo se juega el sentido desde esta posición? No me concentraré en “entender” un sentido sino en ver sus transformaciones y cómo se comunican en la obra del marqués. Esta figura de la inscripción y su relación con el sentido, también tiene que ver con la manera en que escribiré acerca de Sade. Por lo que este ensayo también tratará de plantearse el problema de su propia escritura.

Por otro lado, debo decir que este trabajo académico comenzó con la intención de mostrar una manera de leer a Sade a través de casi dos siglos de crítica pero, sobre todo, a través de la literatura que, en el anverso, muestra la influencia de una búsqueda

⁷ *Id.*, “Idée sur les romans” en *Les crimes de l’amour*, p. 40. “Hay que asir entonces la naturaleza cuando se trabaja este género [la novela], el corazón del hombre, la más singular de sus obras, y no la virtud, porque la virtud, por bella y necesaria que sea, sólo es, no obstante, uno de los modos de este corazón asombroso cuyo profundo estudio es tan necesario al novelista, y del que la novela, espejo fiel de este corazón, debe necesariamente trazar todos sus pliegues”.

⁸ Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, p. 93. El subrayado es mío.

nominativa que yo veo en los escritos del marqués y que, posiblemente, como indicaré más adelante, encuentra puntos en común con la tarea poética que se emprendió en el siglo XIX con Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, entre otros. Debo aclarar que no pretendo hacer una revisión exhaustiva de los estudios consagrados a la obra de Sade quien, como figura polémica, ha despertado interés en gran parte de los escritores y pensadores franceses más influyentes de los siglos posteriores: Baudelaire, Flaubert, Apollinaire, Sartre, Michel Delon, por dar sólo algunos nombres.

Lo que me interesa, principalmente, es trabajar mi escritura junto a la lectura que yo hago de dos novelas sadianas antes mencionadas: *La philosophie dans le boudoir* e *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*. Estas novelas presentan un elemento en común, la figura de un lector a quien se le instruye para que complete un proceso de comunicación. Yo lo llamo “círculo hermenéutico” porque el lector (la lectora) precisa de habilidades particulares y de cierta audacia para ver el mundo con otros ojos y, lo que es mejor, para incidir en él y convertirse en un paradigma. Cuando hago mención de “trabajar mi escritura”, quiero poner el acento en el trabajo de investigación que va a permitirme mostrar un proceso de construcción del relato sadiano. Para ello, me parece importante tomar en cuenta algunos detalles paraliterarios, como la idea de la inscripción (su manuscrito en un rollo de papel), así como la información que podría desprenderse de su correspondencia. Aunque también ponderaré lo que la lectura de otros escritores me da para entender a Sade. Flaubert podría ser un ejemplo, particularmente, su novela *Bouvard et Pécuchet*, donde los personajes hacen de la compilación de conocimiento una forma de vida y cuyo exceso, además, les brinda lucidez. Lo que este deseo de conocimientos plantea, a los personajes, es una forma de lectura como política de vida en un momento en que la secularización (los medios materiales como la prensa, por ejemplo), permite a cualquier lector la posibilidad de

conocer ámbitos que habían estado cerrados, como el médico o el científico, entre otros. En la novela flaubertiana, gracias a ciertos conocimientos obtenidos en libros especializados (de medicina o sobre nuevos hallazgos, supuestamente científicos, como el Mesmerismo), Bouvard y Pécuchet comienzan a fungir como médicos con relativo éxito. Debido a este tipo de experiencia, Pécuchet puede condensar toda la ideología sadiana en una frase: “*Les vices sont des propriétés de la Nature, comme les inondations, les tempêtes.*”⁹ No olvidemos que, antes, el personaje ya se ha abierto al mundo: “*Ce qu’il venait de surprendre fut pour Pécuchet comme la découverte d’un monde –tout un monde!- qui avait des lueurs éblouissantes, des floraisons désordonnées, des océans, des tempêtes, des trésors –et des abîmes d’une profondeur infinie [...]*”¹⁰ He citado a Flaubert para dar a entender que una lectura se abre a cualquier sentido, como lo ha escrito Sade cuando pone en un mismo rasero la erupción de un volcán, la fruición obtenida del sexo y el asesinato, por dar algunos ejemplos. O como lo escribirá más adelante Rimbaud: “[...] *je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens.*”¹¹ Y, en ese recorrido, se aprenderá, por ejemplo, lo que una palabra o expresión ha dejado de significar o de sugerir, o lo que, según sea el caso, intenta recuperar.

Con esta perspectiva, también quiero trabajar a Sade desde lo que ha desaparecido del horizonte crítico que lo analiza, es decir, desde el humor que existe en algunos de sus *Historiettes et fabliaux*, o desde la belleza que se asoma como perla en alguna de las frases enunciadas por sus personajes. Y al traer a colación la novela de Flaubert, quiero poner el acento en todos los saberes que no necesariamente tienen que ver con el siglo

⁹ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 318. “Los vicios son propiedades de la Naturaleza, como las inundaciones, las tempestades”.

¹⁰ *Ibid*, p. 262. “Lo que acababa de percibir fue para Pécuchet como el descubrimiento de un mundo - ¡todo un mundo!- que poseía resplendores deslumbrantes, floraciones desordenadas, océanos, tempestades, tesoros –y abismos de una profundidad infinita [...]

¹¹ Arthur Rimbaud, “Un saison en enfer” en *Oeuvres complètes. Correspondance*, p. 150. “Me vanaglorié de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos”.

XVIII pero que traslucen la violencia y la precariedad del mundo sadiano o, por otro lado, un tipo de felicidad en toda idea del crimen a la que estamos habituados desde hace mucho tiempo.

Ahora, para empezar este ensayo, daré un panorama sucinto sobre ciertos elementos que habrá que tomar en cuenta para la lectura que he hecho de Sade. Entre ellos se encuentran la experiencia del encierro, la relación de la obra de Sade con la ley, así como esta pareja paradigmática que estará presente durante todo el siglo XVIII porque va a incidir en la manera de pensar a Dios y al hombre desde la duda y la ciencia. Me refiero a la Naturaleza frente a la Cultura.

En cuanto a las novelas de Sade ya mencionadas, analizaré dos figuras que me servirán para analizar cierta transmisión oral y una posición enunciativa que se relaciona con la resemantización de algunas palabras. La primera figura es el “fantasma”, que aparece en *La philosophie dans le boudoir* y que hunde sus raíces en la cultura medieval para expresar la conformación del conocimiento. Debe tomarse en cuenta que esta figura comparte la etimología de la palabra “fantasía.”¹² La segunda aparece en *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice* y se refiere al “gabinete”, este lugar íntimo consagrado al trabajo, al estudio o a la conversación y, en un sentido más moderno, dedicado a los cuidados de la limpieza personal y la higiene. Tanto una figura como otra, como lo veremos en su momento, están relacionadas con la imaginación (fantasía) y, desde este punto de vista, con la transmisión de lo que se imagina. Así, pues, veremos cómo se resemantizan algunas palabras o expresiones en nombre de la supervivencia, o con la intención explícita de preconizar un nuevo mundo, la célebre República sadiana de las pasiones, en la que la ley crecería junto a los deseos del cuerpo.

¹² El problema para traducir ambos términos en el campo del psicoanálisis, por ejemplo, no ha sido cosa menor. Cf. Assandri, José, “Fetichismus” en Revista Litoral, *La invención del sadismo*, No. 32, pp. 202, 2002, p. 19.

Este trabajo, entonces, pretende dar un recorrido desde la potencia semántica de la inscripción y pasar por algunos recursos que muestran preocupaciones de orden formal en la obra sadiana. En este sentido, Michel Onfray hace una breve mención del adjetivo *sade* y los cambios que ha sufrido a lo largo de la historia. Según él, antes del siglo XVII, tal adjetivo “calificaba algo que tenía ‘gusto’, ‘sabor’”. En sentido figurado, este adjetivo culminó, en *sage*, “sabio”, “virtuoso” y, por otro lado, en “sádico.”¹³ Este adjetivo se conserva en otras lenguas como el turco, donde *sade* quiere decir “simple”. O en árabe, donde *As-sadîq* está asociado a la amistad sincera.

Más allá, pues, de la carga léxica asociada al apellido del autor, lo que me interesa, para decirlo bajo esos términos, es el *tour de force* al que él somete a la lengua. Como puede comprenderse, esta idea del trabajo sobre la lengua también me lleva a reflexionar sobre la idea de experiencia, la que, por un lado, entenderé, junto a Hegel, como el “simple devenir.”¹⁴ Y, por el otro, junto a Walter Benjamin quien, al escribir sobre la obra de Baudelaire, asocia a la experiencia, la idea de *choc*. En nombre del equilibrio de la conciencia, no se está preparado para el *choc* continuo. Freud escribe: “*Pour l’organisme vivant, il est presque plus important de se protéger des excitations que de les recevoir [...]*”¹⁵ En caso de estar sometido a este tipo de excitación, la conciencia las integraría como experiencia vivida. Bajo estas condiciones, entonces, se estaría preparado para la experiencia poética.¹⁶ Como si se tuviera que preparar una meseta semántica para el gran trabajo poético futuro.

Así, pues, mediante este ensayo pretendo acercar al lector a una serie de conexiones entre la escritura de Sade y ciertos rasgos que podemos apreciar en un tipo de literatura de la época decimonónica. Y, como esta línea se abre desde el presupuesto de un mundo

¹³ Michel Onfray, *Los ultras de las luces*, p. 265.

¹⁴ Georg Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 193.

¹⁵ Freud citado en Walter Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens” en *Œuvres III*, p. 338. “Para el organismo vivo, es casi más importante protegerse de los estímulos que recibirlos”.

¹⁶ *Ibid*, p. 340.

sin Dios, me aventuraré a hacer clara la nueva figura que se levantaría, en la obra sadiana, para remplazar a Dios, o para cernirlo de otra manera. También ya mencioné que me enfocaré en trabajar figuras del lenguaje (el “fantasma” y el “gabinete”), por lo que mi objetivo más alto será explorar ciertos espacios de interlocución; el más evidente, el que se establece a lo largo del siglo de las Luces al hacer visible la figura del depositario de una nueva pedagogía. En el caso de Sade, ese nuevo interlocutor sería Eugénie de Mistival y Juliette, y sus espacios de interlocución, el tocador [*boudoir*] y el gabinete. Aunque el espacio más apremiante será el que se ha establecido entre las novelas que trabajaré y mi lectura.

El trabajo de Annie Le Brun, al ser una conocedora lúcida de la obra de Sade, guiará el mío. Sus investigaciones me han hecho mirar de otra forma lo que, a primera vista, puede parecer árido y denso en la obra del marqués. Como ella se ha detenido en ciertas facetas que, a causa de la extensión de este ensayo, no analizaré, su trabajo me ha permitido sondear las articulaciones que se establecen entre la obra de Sade y la literatura que, debido a su naturaleza y su lugar en el tiempo, la atraviesa, la configura y la explica. Dichas facetas analizadas por Le Brun tienen que ver con el teatro, lo maravilloso y la relación entre la literatura sadiana y el surrealismo.

Otra guía fundamental será el filósofo Giorgio Agamben, pues su preocupación por el lenguaje y sus figuras me ha ayudado a comprender la génesis de algunos recursos que aparecen en la obra de Sade. Sus trabajos también abrevan de la crítica más reciente a la Historia y que tiene que ver con el tiempo y la experiencia. Esto, en la medida de lo posible, se acerca a lo que Maurice Blanchot trabajó, en algún momento, sobre la relación entre el tiempo, el lenguaje y la revolución.

Claro que habrá algunos otros pensadores en los que he apoyado mi investigación, como Jacques Derrida, Simone de Beauvoir o Michel Onfray pero los dos más importantes son los que he mencionado en los párrafos precedentes. Ellos y la tradición literaria, como dijera Sklowski¹⁷, son los que me acompañarán en este recorrido por el mundo particular del marqués de Sade.

¹⁷ Citado en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 115: “Las musas son la tradición literaria’ [...] La inspiración se construye de lo que se ha escrito antes, cada vez se escribe con toda la literatura”.

GABINETE 1

INSCRIPCIÓN

Vayamos ahora un siglo más adelante en el tiempo:

A mediados del siglo XIX, Herman Melville escribe su célebre relato *Bartleby, the scrivener*. El personaje principal es un abogado que describe su relación con sus empleados: tres amanuenses [*law-copyist*] y un joven, casi niño, que hace las funciones de mensajero [*errand-boy*], aunque lo que le interesa es darnos a conocer a Bartleby porque es un personaje que escapará a cualquier clasificación y nomenclatura. Lo primero que se nos deja saber de él es lo siguiente:

At first, Bartleby did an extraordinary quantity of writing. As if long *famishing* for something to copy, he seemed to *gorge* himself on my documents. *There was no pause for digestion*. He ran a day and night line, copying by sunlight and by candle-light. I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically (el subrayado es mío).¹⁸

Esto, sin embargo, tiene una correspondencia en un pequeño detalle que, puedo suponer, pasa generalmente desapercibido. Cuando el narrador describe a su empleado más joven, *Ginger Nut*, después de haber hecho hincapié en las cáscaras de nuez que aquél juntaba en sus cajones, señala: “*Indeed, to this quick-witted youth, the whole noble science of the law was contained in a nut-shell.*”¹⁹ En esta manera de calificar a la juventud ingeniosa, podemos leer varias cosas: lo que está en un primer nivel sería el

¹⁸ Herman Melville, “Bartleby, the scrivener” en *Great Short Works of Herman Melville*, p. 46. “Al principio, Bartleby escribió de manera extraordinaria. Como si hubiese estado hambriento por copiar algo, parecía atracarse con mis documentos. No hacía pausa para la digestión. Línea tras línea, copiaba a la luz del sol y bajo el resplandor de las velas. Habría estado completamente encantado con su aplicación, si él hubiera mostrado una alegre industria. Pero escribía en silencio, mortecina, mecánicamente”.

¹⁹ *Ibid*, p. 45. “De hecho, para este joven perspicaz, la gran noble ciencia de la ley estaba contenida en una cáscara de nuez”.

desenfado, los lazos incipientes y débiles que se establecen entre el joven, casi niño, y la ley. Un detalle más es que su padre lo envía a trabajar con el abogado “*as student at law*.”²⁰ Como si esas cáscaras, con la ley en ellas, contuvieran una promesa, una potencia que iría desarrollándose poco a poco, a la par de la experiencia laboral del joven. Por otro lado, este desenfado también puede ser pragmatismo, una nueva forma de ver a la ley gracias a un cambio en el paradigma industrial que vive la civilización durante el siglo XIX. Finalmente, *Ginger Nut* representa el futuro y desde ahí me gustaría hacer el énfasis en esta descripción. En “La Pharmacie de Platon”, Jacques Derrida hace una diferencia entre *écriture* y *parole*:

L'écriture et la parole sont donc maintenant deux sortes de trace, deux valeurs de la trace, l'une, l'écriture, est trace perdue, semence non viable, tout ce qui dans le *sperme* se dépense sans réserve, force égarée hors du champ de la vie, incapable d'engendrer, de se relever et de se régénérer soi-même. Au contraire, la parole vive fait *fructifier* le capital, elle ne dévie pas la puissance séminale vers une jouissance sans paternité. Dans son séminaire, elle se conforme à la loi.²¹

En este ensayo, la escritura como *pharmakon* (“remedio” o “veneno”, entre otras acepciones sobre las que se extiende Derrida) entrañaría el olvido, pues el hombre, gracias a este regalo ofrecido a la humanidad por el dios Teut, según el diálogo *Fedro o del amor* de Platón, confiará a los caracteres gráficos la tarea de la memoria. A través de la escritura, entonces, tendríamos la *semblance* y no la *réalité*: “*ils seront des semblants d'hommes instruits* (doxosophoi) *au lieu d'être des hommes instruits* (anti sophôn).”²²

²⁰ *Ibid.* “Como estudiante de derecho”.

²¹ Jacques Derrida, “La pharmacie de Platon” en *La dissémination*, pp. 190-191. “La escritura y la palabra son, por lo tanto, dos tipos de huella, dos valores de la huella, una, la escritura, es huella perdida, semilla no viable, todo lo que en el esperma se gasta sin reserva, fuerza desviada fuera del campo de la vida, incapaz de engendrar, de recuperarse y regenerarse. Por el contrario, la palabra viva hace fructificar el capital, ella no desvía la potencia seminal hacia una frucción sin paternidad. En su seminario, ella se somete a la ley”. El subrayado es mío.

²² Platón citado por Jacques Derrida en *Ibid.*, p. 127. “Ellos serán apariencias de hombres instruidos en lugar de ser hombres instruidos”.

La ley como prescripción, no obstante, será transmitida mediante la escritura en nombre de su relación con la verdad y la inteligibilidad: “*L’écriture en te psuchè n’est pas une écriture de frayage, mais seulement d’enseignement, de transmission, de démonstration, au mieux de découverte, écriture d’aletheia.*”²³

Volvamos a *Ginger Nut*: ¿cómo leemos esta asociación entre la ley y la cáscara de nuez? La ley inscrita en un elemento orgánico que va a pudrirse en un futuro muy cercano. Este elemento orgánico, además, no es “esperma” que “fructificaría”, es el desecho de algo que ya ha sido comido, de algo que ya se ha consumido. Y precisamente desde el futuro se cierne el relato del abogado, cuando ya ha “digerido” su experiencia con Bartebly. “*But I waive the biographies of all others scribes*”, comienza, “*for a few passages in the life of Bartebly, who was a scribe, the strangest I ever saw, or heard of.*”²⁴ Dados estos avatares en su vida, lo que el lector lee en el pasaje que nos ofrece, el abogado puede sugerir que toda la ley, la noble ley, ha sido contenida, ¿inscrita?, en la cáscara de una nuez. Pero quien se haya encargado de esa tarea, ha necesitado un carácter tan industrioso como el que despliega Bartebly cuando comienza a trabajar con aquél. Curiosamente, es la ley, y su fulgor de verdad, la que, en esta inefable inscripción industriosa en una cáscara de nuez, se afianzará a la vida (elemento orgánico) para revelarla (“*écriture d’aletheia*”), para dar paso a otra cosa. Al respecto, hay dos escenas en la literatura que muestran la relación entre ley y su combustión (transformación). La primera aparece en un aforismo de Franz Kafka: “La zarza es el viejo obstáculo en el camino. Tiene que arder si quieres seguir avanzando.”²⁵

La segunda aparece en un poemario que Tahar Ben Jelloun, después de la guerra del

²³ *Ibid*, p. 193. “La escritura *en te psuchè* no es una escritura de franqueo sino únicamente de enseñanza, de transmisión, de demostración, de manera más apropiada, de descubrimiento, escritura de *aletheia*”. Subrayado en el original.

²⁴ Melville, *op. cit.*, p. 39. “Pero postergo las biografías de todos los demás amanuenses por unos breves pasajes de la vida de Bartebly, el amanuense más extraño que vi o del que escuché”.

²⁵ Franz Kafka, *Cuadernos en octavo*, p. 49.

golfo, dedica a las personas anónimas que murieron a causa de ella. Estos cuerpos, calcinados por las bombas, no fueron reclamados por nadie y se depositaron en la fosa común. El trabajo de Ben Jelloun, como leemos en el prefacio, “*voudrait leur donner des noms et les inscrire sur une stèle pour le souvenir*”. Más adelante, en la primera parte del poemario leemos: “*Quand le vent se lèvera, ces cendres iront se poser sur les yeux des vivants. / Ceux-ci n’en sauront rien / ils marcheront triomphants avec un peu de mort sur le visage.*”²⁶ La combustión en la ley bíblica (la zarza) entraña una relación con la memoria, pues hará efectiva la transmisión de las tablas paradigmáticas de la ley. La ley, alimentada por el fuego, estaría siempre en riesgo de volverse ceniza. Y ésa es justamente la escena que nos presenta el poeta magrebí al darnos a leer un pasaje donde la ley (la ceniza), no se percibe siquiera. Y, evidentemente, su referente se ha perdido, como una catacresis.

Lo que quiero enfatizar, en estas líneas, es esta ley y su relación con lo orgánico: la cáscara de nuez, la zarza que arde, el rostro de los vivos, el rollo de papel del manuscrito sadiano. Es una relación que vacila pues la ley, aún inscrita en piedra, parece desbordar cualquier continente. La ley contenida en una cáscara de nuez prefigura, entonces, los encierros de *La philosophie dans le boudoir* y de *Les 120 journées de Sodome*, así como el espacio cerrado del gabinete sadiano. Esta inscripción industriosa parece poner a la ley en un dinamismo y en un riesgo de transformación extrema y, sin embargo, también es una prueba de escritura pues sus reglas serán puestas a revisión y sus ritmos inaugurarán una manera de hacer un llamado a nuestra Naturaleza.

²⁶ Tahar Ben Jelloun, *La remontée des cendres* seguido de *Non identifiés*, pp. 5 y 15. “[...] querría darles un nombre e inscribirlos en una estela para el recuerdo”. “Cuando el viento se levante, estas cenizas se posarán sobre los ojos de los vivos. / Éstos no sabrán nada / ellos caminarán triunfantes con un poco de muerte en el rostro”.

CAPÍTULO I

DESDE LA PRISIÓN

C'est aussi simple qu'une phrase musicale.

Rimbaud

1.1 Experiencias del encierro

Foucault, en *Surveiller et punir*, nos dice: “À la fin du XVIII^e siècle, au début du XIX^e, malgré quelques grands flamboiements, la sombre fête punitive est en train de s'éteindre.”²⁷ En este estudio, Foucault nos muestra la transformación que se opera en la observancia del castigo en ese periodo finisecular que también significó, para Occidente, un nuevo paradigma científico y cultural. Así, la violencia explícita de las ejecuciones públicas se vuelve contra ellas, de cierta manera, porque dota al castigado de un aura de héroe al soportar el horror de la tortura, por ejemplo. Foucault continúa: “La disparition des supplices, c'est donc le spectacle qui s'efface, mais c'est aussi la prise sur le corps qui se dénoue.”²⁸ Todo un dispositivo es puesto, entonces, al servicio del castigo. No es raro encontrar documentos que muestran las disposiciones espaciales de los centros penitenciarios u hospitalarios en donde serán encerrados los cuerpos a los que se quiere domesticar o borrar del mapa público. Es bastante conocido el concepto de “panóptico” que utiliza Foucault en el estudio que he mencionado al principio. El sistema panóptico considera un espacio circular en cuyo patio se alza una torre desde donde se vigila a los internos. Cada “celda” tendrá dos ventanas, una que dará hacia el exterior y otra que dará hacia el patio central. Esta disposición es interesante porque toma en cuenta la luz que entra por las ventanas. Contrariamente a la asociación que se

²⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, p. 14. “A finales del siglo XVIII y en los albores del XIX, a pesar de algunos grandes resplandores, la sombría fiesta punitiva está en vías de extinguirse”.

²⁸ *Ibid*, p. 16. “La desaparición de los suplicios es el espectáculo que se anula pero, también, la sujeción del cuerpo es lo que se desencadena”.

hace entre encierro y oscuridad, en el sistema panóptico, la luz se necesita para ver, observar, vigilar. Los internos, por algún efecto de la misma luz que sirve para que sean vigilados, no podrán distinguir ningún movimiento en la torre. De esta manera, siempre estarán acechados, más que por la presencia de algún vigilante, por la incertidumbre de tal vigilancia. Hay una pérdida de identidad inscrita en esta vigilancia que se muestra omnipresente y generalizada.

Ahora, de toda esta descripción del sistema panóptico, quiero rescatar la idea de la disciplina y el control que hunde sus raíces desde el siglo XVII, en Francia. Foucault aclara en una entrevista:

A partir de finales del siglo XVII, dos instituciones correlativas y casi simultáneas se desarrollan. El cuadriculado policiaco de las grandes ciudades por una parte, con comisarías en cada barrio, inspectores, chivatos, que deambulan, hacen detener a las prostitutas, a los homosexuales, etc. Y por otra parte, y simultáneamente, esas *lettres de cachet*²⁹, que eran una práctica absolutamente general, y por medio de las cuales no importa quién podía pedir, no ya al ministro, naturalmente, sino al comisario del barrio, que se arrestara y encerrara a alguien.³⁰

Así, pues, esa práctica se irá perfeccionando durante casi un siglo y medio y se hará patente hacia mediados del siglo XIX. Un reporte policiaco parisino de 1840 señala que no es fácil “mantener el orden en una población tan masiva donde por así decirlo cada uno es un desconocido para todos los demás.”³¹ El establecimiento de la nueva cartografía citadina obedecerá al deseo de controlar esta población masiva; al deseo de

²⁹ *Las lettres de cachet*, en sus orígenes, transmitían la orden del rey. Con el tiempo fueron especializándose y podían ser emitidas por un ministro o alguien de menor jerarquía. Las cartas se utilizaban para privar a alguien de la libertad sin que fuera sometido a un proceso judicial. Ya en el siglo XVIII eran utilizadas por todo el mundo: “la pescadera que quería desembarazarse de su marido, de su hijo, de su suegro, etc.” Posteriormente este proceso de “saneamiento” condujo al internamiento, ya no en las prisiones, sino en las instituciones psiquiátricas. Cf. *Id.*, “Encierro, psiquiatría, prisión” en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, pp. 110-113.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Citado en Ricardo Piglia, “Lectores imaginarios” en *El último lector*, p. 81.

ponerle un nombre o un número a lo incógnito que se reproducirá peligrosamente si se escapa del control de la autoridad. Este control, como apunta Ricardo Piglia quiere decir “[l]a numeración de las casas, las huellas dactilares, la identificación de las firmas, el desarrollo de la fotografía, el retrato de los criminales, el archivo policial, el fichaje.”³² Este ánimo clasificador es una herencia del desarrollo de la razón ilustrada y aséptica. Ya no basta con la delación o las *lettres de cachet*, por medio de las cuales, Sade era encerrado gracias al poder que detentaba su suegra. Los métodos se han refinado, esa idea del control razonado, optimizado, como analiza Foucault, dará paso también a su contrario, la *déraison* [falta de razón]: “Comme si la raison classique admettait de nouveau un voisinage, un rapport, une quasi-ressemblance entre elle et les figures de la déraison.”³³ Esta pareja *raison-déraison* tendrá su correspondencia en esa relación binaria espacio público-internamiento. Y el internamiento, como he esbozado al principio, querrá decir, a partir de algún momento, “la sujeción del cuerpo” [*la prise sur le corps*]. Parece entonces que algo deberá transformarse en el cuerpo, por lo menos desde la perspectiva del espacio público. Foucault señala:

On craignait naguère, on craint toujours d’être interné; à la fin du XVIIIe, Sade sera encore hanté par la peur de ceux qu’il appelle “les hommes noirs” et qui le guettent pour le faire disparaître. Mais maintenant la terre d’internement a acquis ses pouvoirs propres; elle est devenue à son tour la terre natale du mal, et elle va pouvoir désormais le répandre d’elle-même, et faire régner une autre terreur.³⁴

¿Qué cualidades se le han otorgado al espacio cerrado de las “*maisons d’internement*” o de los hospitales? “*On parle des fièvres des prisons; on invoque ces charrettes de*

³² *Ibid.*

³³ Michel Foucault, *Historie de la folie à l’âge classique*, p. 445. “Como si la razón clásica admitiera de nuevo una contigüidad, una relación, un cuasi parecido entre ella y las figuras de la sinrazón”.

³⁴ *Ibid.* “Se temía antes, se teme todavía ser internado; a finales del siglo XVIII, Sade será aún acosado por el miedo de aquellos que él llama “los hombres negros” y que lo espían para hacerlo desaparecer. Pero ahora la tierra de internamiento ha adquirido sus propios poderes; ella se ha convertido en la patria del mal y podrá, de ahora en adelante, esparcirlo y hacer reinar otro terror”.

condamnés, ces hommes à la chaîne qui traversent la ville, laissant derrière eux un sillage de mal.”³⁵ Fiebres que, como la muerte roja en el relato de Poe, *La máscara de la muerte roja*, traspasarán cualquier muro o barrera para dejar sentir su influencia. Con esta base, podemos ver que hay una utilización interesante del concepto del mal en esta época. Por un lado, mediante las lecturas de Rousseau y de Laclos, podemos ver que el mal es un producto de las relaciones sociales. El mal, desde este punto de vista, no es ontológico: “*pour lui [Laclos] comme pour Rousseau, le mal n’est pas de nature ontologique, il ne renvoie ni à la chute ni aux origines: il naît dans l’histoire, il est d’origine et de nature sociale, humaine, c’est la société qui a corrompu l’homme naturellement bon.*”³⁶ El hecho de confinar a los enfermos, a los criminales, a los “viciosos”, ha permitido un giro en el concepto del mal, como si éste fuera una peste y hubiera que sanear a la ciudad de esos cuerpos que dejan “una estela de mal” [*un sillage de mal*] detrás de ellos, una estela de fiebres, olores y humores. “*On voit naître, et se ramifier en tous sens les thèmes d’un mal, physique et moral tout ensemble, et qui enveloppe, dans cette indécision, des pouvoirs confus de corrosion et d’horreur.*”³⁷ La nueva ciudad, la ciudad moderna, deberá estar protegida del mal gracias a estos espacios de encierro, sin embargo, para lograrlo, todos (adentro y afuera) deberán someterse a una clasificación que desterrará la amenaza de esta peste inefable. El mal querrá recuperar su estatus ontológico en nombre de este ordenamiento de cuerpos. Un detalle que no hay que dejar pasar es que la voz pública desvelará sus apetitos al imaginar lo que sucede en estos espacios de confinamiento. Cuando se imaginan las escenas de

³⁵ *Ibid.* “Hablan de las fiebres carcelarias; invocan las carretas de condenados, estos hombres encadenados que atraviesan la ciudad, dejando detrás de ellos una estela de mal”.

³⁶ Laurent Versini, *Le roman le plus intelligent. Les Liaisons dangereuses de Laclos*, p. 147. “[...] para él [Laclos] como para Rousseau, el mal no es de naturaleza ontológica, no tiene relación con la caída ni con los orígenes, nace en la historia, es de origen y de naturaleza social, humana, es la sociedad la que ha corrompido al hombre naturalmente bueno”.

³⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique*, p. 446. “Vemos nacer, y se ramificar en todos los sentidos, los temas de un mal, físico y moral, y que esconde, en esta indecisión, poderes confusos de corrosión y de horror”.

desenfreno que el mal convocaría en su seno, la razón, como subraya Foucault, presta su voz a la “*déraison devenue délire du coeur, folie du désir, dialogue insensé de l’amour et de la mort dans la présomption sans limite de l’appétit.*”³⁸ El espacio de interlocución del hombre libre con la ley es el exterior, la ciudad redefinida. Curiosamente, en este ánimo de saneamiento, este mismo hombre es quien robará la voz al que habita el encierro pues reunirá a los fantasmas para darle forma al mal. No obstante, será Sade quien se apoderará de esta figura (el fantasma) para crear una voz desde el interior y recuperar así un espacio de interlocución que le ha sido negado en nombre del orden social.

Recapitulemos. El cambio de las ejecuciones públicas al castigo en espacios cerrados, implicó, a su vez, un viraje en el tratamiento de cuerpo. Asimismo, antes del castigo se debía saber a quién iba a confinarse, lo que entrañó una clasificación no del todo objetiva. En medio de esta lectura de los cuerpos, el concepto del mal vaciló y pronto el espacio público se apresuró a encontrar en los centros de internamiento el horror y la corrupción por antonomasia. Pero estas imágenes con las que se adornaba al mal eran, sobre todo, producto de quien las pensaba y reflejaban lo que pronto implicaría un cambio en ciertos patrones culturales, uno de cuyos exponentes fue el *sadismo* como expresión y concepto.

De este modo vemos una tensión entre el exterior y el interior que configurará la voz de esta experiencia del encierro. El marqués de Sade aprovecha, digamos, esta tensión para inundar de fantasmas el espacio literario y, por supuesto, la escena revolucionaria. Cuando escribo “fantasmas”, quiero hacer referencia a las imágenes de desfreno que la gente se hacía de los lugares de encierro y que cobraron vida en los relatos sadianos.

³⁸ *Ibid*, p. 453. “[...] sinrazón convertida en delirio del corazón, locura del deseo, diálogo sin sentido del amor y de la muerte en la presunción sin límite del apetito”.

Más adelante veremos que el propio Sade utiliza esta palabra, *fantôme*, de manera ambigua en *La philosophie dans le boudoir*.

“*Il a passé quarante ans de sa vie en prison, occulté, bâillonné par son siècle [...]*”, escribe Béatrice Didier en el prefacio a la edición de *Justine ou Les Malheurs de la vertu*. “*Son drame*”, sigue Didier, “*est spatio-temporel; il est enfermé dans un espace ridiculement étroit, et obsédé par l’immensité de l’espace par-delà les murs, de cet espace où les autres hommes se meuvent librement.*”³⁹ En el libro de Annie Le Brun, *Sade. De pronto un bloque de abismo*, la autora dedica unas páginas de la segunda parte al teatro de Sade o, más aún, a la concepción que tiene del espacio en el que se imagina sus obras representadas. Para abundar en la idea de espacio, así como en esta tensión entre lo externo y lo interno, Le Brun, escribe, a propósito de *Les 120 journées de Sodome*: “Y con un fin muy preciso: una tras otra, cada una de las seiscientas pasiones inventariadas por Sade va a *ocupar todo el espacio*. Como hemos visto, se trata de una preocupación absoluta del espacio mental y físico, donde constantemente uno se va a *superponer* con el otro.”⁴⁰ El recurso al espacio no es algo gratuito, es un elemento capital en la concepción de su obra.

Recuperemos ahora la idea de la inscripción en la cáscara de nuez de la ley, elemento que parece desbordado por esta tarea. Didier subraya:

Parce que l’incommunicabilité par le langage est totale, le prisonnier essaie de se créer un réseau de signes, en dehors de la parole et de l’écriture: à travers les lignes [...] Il recourt à

³⁹ Sade, *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, pp. 7 y 10. “El pasó cuarenta años de su vida en prisión, oculto, amordazado por su siglo [...] Su drama es espacio-temporal; fue encerrado en un espacio ridículamente estrecho, y obsesionado por la inmensidad del espacio más allá de los muros, de ese espacio donde los otros hombres se mueven libremente”.

⁴⁰ Annie Le Brun, *Sade. De pronto un bloque de abismo*, p. 127. El subrayado es mío.

une arithmologie fort compliquée. Les chiffres lui permettent de créer un nouveau langage, mais sous le sceau de l'incertitude et de la contradiction.⁴¹

Efectivamente, este aparente desbordamiento de la escritura en su continente (la cáscara de nuez) puede leerse como la necesidad de un nuevo lenguaje, o quizás, de un nuevo ritmo que redimensione, en el marqués, la posibilidad de *decir*. Quizás se necesita una reducción de tipo algorítmico (recuérdese el episodio en que el marqués ve en el número de tarros de mermelada que su mujer le traería una relación con su libertad⁴²) o binario para que este nuevo lenguaje se afiance a su cáscara de nuez. Es decir, que los fantasmas que el marqués trae a escena están configurados desde nuestra propia subjetividad, lo que quiere decir que algo de nosotros, al hacer la lectura, será reconducido, reorganizado, como en una nueva codificación.

1.2 La ambigüedad de la ley

En las páginas precedentes vimos el cambio que se dio en la manera de tratar los cuerpos *culpables*, susceptibles de castigo. De la exhibición de la pena, se pasó al encierro como forma de vigilancia extrema. En esta dinámica, toda la sociedad vería su identidad transformada debido a una forma de registro acuciante que se instauró en el siglo XIX. Como he sugerido antes, a medida que crecían las ciudades modernas, fueron perfeccionándose los sistemas de control de los ciudadanos. Cada uno tenía una ficha de registro en el archivo policial y, bajo esta lógica, hoy tenemos escáneres que

⁴¹ Sade, *Justine...* p. 10. “Puesto que la incomunicabilidad mediante el lenguaje es total, el prisionero trata de crearse una red de signos, fuera de la palabra y la escritura: a través de las líneas [...] él recurre a una aritmología muy compleja. Las cifras le permiten crear un nuevo lenguaje, pero bajo el sello de la incertidumbre y la contradicción”.

⁴² Cf. p. 7 de este ensayo.

descodifican, incluso, la disposición física de nuestra pupila. En esa medida, nuestra identidad, en los lineamientos contemporáneos, pasa por una verificación informática. Las máquinas deben hacer una serie de cálculos secuenciales para hacer saber, a la persona que las manipula, que existimos. O, más aún, que somos quienes *pretendemos* ser. Una parte de nuestra existencia se verifica en función de algoritmos, es decir, en un encadenamiento de cálculos y operaciones secuenciales. Más adelante regresaré al concepto de algoritmo para apuntalar ciertas ideas sobre la obra de Sade. Por el momento, quiero incidir en la separación entre lo exterior y lo interior. En aras de un control sobre la población en las ciudades, una parte de ella fue confinada en espacios de vigilancia: asilos, hospitales, prisiones, entre otros. Como ya he señalado, todo un imaginario se desprende de estos lugares. Escenas grotescas de dolor, locura, lujuria, maldad. En estos espacios vamos a encontrar al marqués durante casi treinta años de su vida. Lo que es importante subrayar es que Sade, al principio, es encerrado por algunos delitos de naturaleza *sádica* que, más adelante, van a mezclarse con la amenaza que sus escritos representan para la ciudad.

François Ost, en su obra *Sade et la loi*, escribe que el marqués no debe ser visto como un “*hors-la-loi*”. Más aún, habrá que considerar que, durante toda su vida, se movió en las fronteras de la ley pues su condición noble lo proveyó de un estado de privilegio y de excepción que, al final de sus días, también mantuvo su reclusión de una manera curiosa pero terrible. “*Lui, le gardien des frontières, ne cesse de revendiquer des passe-droits, avant de devenir lui-même la victime durable du droit d’exception qui accompagne, à toute époque, les basses œuvres de la raison d’État.*”⁴³ De todos los

⁴³ François Ost, *Sade et la loi*, p. 98. “Él, el defensor de la fronteras, no cesa de reivindicar los privilegios, antes de convertirse en la víctima sempiterna del derecho de excepción que, en cada época, acompaña las mezquindades de la razón de Estado”.

delitos menores⁴⁴, digamos, que Sade cometió al comienzo, fue exonerado en nombre del “*honneur du sang et la protection du nom*”⁴⁵ (las familias reales se movilizaron para evitar el escándalo). Sin embargo, los tiempos eran turbulentos y la opinión pública incipiente estaba cansada de los privilegios de la aristocracia. De tal modo que Sade, siempre en busca de nuevos sacrilegios, representaba, de alguna manera, aquello contra lo que los revolucionarios se levantaron. La libertad, la igualdad y la fraternidad estaban muy lejos, en el marqués, de la idea que incluso hoy se transmite de ese episodio revolucionario. Para Sade, la libertad era la actualización de un estado de excepción, un espacio en donde él pudiera disponer de los cuerpos sin ser sometido al castigo. Y, bajo estos términos, la fraternidad estaría dada con quienes buscan la fruición [*jouissance*]. Este punto es interesante porque es necesario acercarnos a la idea de “pasión”. Según Ost, en la obra de Sade, lo que está por encima de cualquier ley es la pasión, lo particular, aquello asociado al accidente, a la singularidad, al capricho. Cuando Sade hace su recuento de las pasiones en *Les 120 journées de Sodome*, nos muestra, también, el montaje que los cuatro personajes poderosos han dispuesto para obtener no una fruición sino *su* fruición. Esta fraternidad peculiar está fundada en la *posibilidad* de la fruición. Pero esta fruición estará acicateada por una pasión, por un capricho perentorio de la Naturaleza. La Naturaleza se enseñorea entonces con sus leyes *ilógicas*; tal parece, pues, que una parte del programa de Sade está basado en esas leyes de la Naturaleza que llevan inscritos el crimen, la abyección y la destrucción. Pero ¿qué fraternidad es ésta? No una que contemple a los hombres en general, sino a los que pueden disponer de los cuerpos impunemente, en nombre de un privilegio. El privilegio también ha de entenderse como el acuerdo de un mundo donde Dios no existe sino como engaño y como coartada para el abuso.

⁴⁴ En esto delitos ya está, por supuesto, la huella de lo que luego la ciencia nombró “sadismo”. Para mayor información Cf. *Ibid.*, así como Michel Onfray, *op. cit.*, p. 265-293.

⁴⁵ Ost, *op. cit.*, p. 100. “[...] honor de la sangre y la protección del apellido”.

Sobre la idea de la pasión por encima de la ley, Hugues Jallon escribe: “*À chacune de ses pages, le marquis exige de la politique et du droit qu’ils ne se construisent plus sans ou contre le corps mais avec lui.*”⁴⁶ La ley (universal) no debería imponer su superioridad sobre la particularidad “*désirante*” porque de esta manera haría sentir cierta violencia a la que se respondería con la transgresión y el crimen. Entre ciudadanos, sólo la muerte que se ejerce en nombre de una pasión puede ser aceptada porque viene desde el goce y en nombre de la Naturaleza que es, por principio, destructiva. Estas ideas están expresadas a lo largo de la obra sadiana, sin embargo, hay un programa formal (¿un esbozo de ley?), que es expuesto en *La philosophie dans le boudoir*.

Aquí tenemos una primera aproximación a la idea de fraternidad que puedo colegir de una parte de la obra de Sade, que sería, por otro lado, una fraternidad establecida mediante la particularidad de cada integrante (no es un todo mezclado); no olvidemos que la pasión, desde el punto de vista del marqués, es dictada por el capricho de la Naturaleza y en cada hombre encuentra una forma de expresión particular. Sin embargo, veo un detalle notable, en cuanto a la idea de la Naturaleza, que se opera en la obra que retrata la vida de las dos hermanas, Justine y Juliette. La segunda, sobre todo, es un personaje que *aprende* para convertirse al libertinaje. ¿Qué naturaleza la ha llevado a tal proceso? ¿Es su naturaleza quien la ha llevado a ello? O, por el contrario: ¿ella ha obtenido una nueva naturaleza? No creo que la Naturaleza sea una fuerza contenida o domesticada por la *ley de la ciudad*. Si la Naturaleza es caprichosa y puede llevar al crimen, también creo que puede ser un rostro de la cultura en la que nos vemos inmersos desde que nacemos. Esto es evidente en el siglo XVIII si pensamos en el ánimo compendiador que se estableció en nuestra cultura occidental a partir de la

⁴⁶ Hugues Jallon, *Sade. Le corps constituant*, p. 51. “En cada una de sus páginas, el marqués exige de la política y del derecho que ya no se construyan sin o contra el cuerpo sino con él”.

Ilustración. Esta forma de leer la vida y de compartir una *lógica*, es un *trabajo* humano pero que se pretende *natural*. Hay, por otro lado, un ejemplo literario que quiero traer a colación. El personaje de la marquesa de Merteuil en la obra de Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, publicada en 1782. Nacida en una época y en un medio que no le permitían una educación integral, ella se hizo cargo de su aprendizaje. Viuda a una edad muy joven, los únicos caminos que se le ofrecían eran el convento y la vida fuera de la ciudad. Ella prefiere el retiro para perfeccionarse en el arte del placer anónimo pero, cuando regresa a la ciudad, con una máscara de mojigata, comienza a leer lo que yace bajo los códigos mundanos de su época. Poco a poco, obtiene un conocimiento profundo de las pasiones humanas. Se sirve asimismo de los productos culturales de su época para afianzar ese conocimiento: la literatura y la filosofía, específicamente. La marquesa, para controlar las vidas de las personas que la rodean, hace gala de una capacidad lectora agudizada con el paso de los años. Toda esa cultura por la que se ha movido como libertina soterrada (sólo al final de la novela, su *sociedad* aterrorizada se da cuenta de su personalidad libertina) y que ha aprendido a leer y a controlar se mezcla inextricablemente con su naturaleza. ¿Cuál es su naturaleza verdadera? Regresemos al marqués de Sade y veamos que, en algún momento de su obra, la idea de Naturaleza no basta para explicar su programa, que ve en la pasión individual la promesa de una nueva ley, de una nueva comunidad. Pues a la idea de Naturaleza se debe asociar la de Cultura.

Conservemos entonces esta idea: Sade no fue un “*hors-la-loi*”. Incluso en el último encierro, y a pesar de las turbulencias políticas por las que atravesó, en nombre de su nobleza originaria se le condonó la vida. Por supuesto, la ley fue cuestionada en nombre de un derecho de excepción aunque, por otro lado, aquélla no dejara de hacer sentir su poder en el encierro. Curiosa situación que quiero asociar, de nuevo, con aquella imagen de la ley inscrita en una cáscara de nuez de la que hablé en el primer gabinete. Para que

toda la ley quepa en una cáscara, es necesario un carácter industrioso fuera de lo común. Ost escribe de Sade: “[de sa volonté constante de ‘tout dire’] s’en déduit une écriture de l’excès, condamnée comme son auteur, à la surenchère perpétuelle: il faut toujours se dépasser, sans cesse en dire plus et ne jamais s’arrêter.”⁴⁷ Incidiré en el (quizás infructuoso) gasto de energía de esta inscripción como si, además de recodificar la ley para adecuarla a este pequeño continente (la cáscara), Sade nos diera a ver que, efectivamente, la ley necesita crecer *con* el cuerpo (su energía).

1.3 *El remedio en el mal*

Jean Starobinski tiene un ensayo que dedica al artificio en el siglo de las Luces. Cuando se ocupa del pensamiento de Jean-Jacques Rousseau, hace mención de una metáfora corriente en esta época: el remedio en el mal [*le remède-dans-le-mal*]. Rousseau escribe: “*Efforçons-nous de tirer du mal même le remède qui doit le guérir.*”⁴⁸ Esta idea, puedo aseverar, tiene un origen en el diálogo de Platón, *Fedro o del amor*, en cuyo final, como he indicado en el primer gabinete⁴⁹, se nos cuenta la historia de Teut que viene a hacer el regalo de la escritura a los hombres. Pero ello entrañó una polémica que continúa hasta nuestros días pues la memoria fue puesta en duda al confiar su tarea a los caracteres gráficos. El hombre, al tener la escritura, se entregará paulatinamente al olvido. Asimismo, pretenderá una gran sabiduría pero deberá auxiliarse siempre de su *memoria* física. Esto, como lo analiza Jacques Derrida en “La Pharmacie de Platon”, ha

⁴⁷ *Ibid*, p. 208. “[de su voluntad de ‘decir todo’] se deduce una escritura del exceso, condenada como su autor, a la exigencia perpetua: hay que rebasarse, decir más sin cesar y nunca detenerse”.

⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau citado en Jean Starobinski, “Sur la pensée de Rousseau” en *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge de lumières*, p. 177. “Esforcémonos por obtener del mal mismo el remedio que debe curarlo”.

⁴⁹ *Cf.* p. 17 de este ensayo.

puesto sobre la mesa la diferencia entre apariencia [*semblance*] y la realidad [*réalité*]. En este ensayo, por otro lado, el filósofo francés también se ocupa de la escritura como *pharmakon* que, entre otras acepciones, quiere decir “remedio” o “veneno”.

Volvamos ahora a Starobinski, quien señala:

[D]ans le cas favorable où, par un meilleur usage, le mal lui-même parvient à guérir le mal, la voie est ouverte pour une grande réconciliation, et rien de ce que les hommes ont acquis au cours de leur histoire ne doit être complètement rejeté; dans l’hypothèse inverse, le comble du mal doit être atteint, pour qu’intervienne une rupture libératrice, et qu’un nouvel ordre de choses s’instaure à la place de celui qui avait atteint les limites de la corruption. Dans les deux éventualités, le mal aura servi, mais, dans le premier cas, il se sera montré apte à se laisser transformer en bien; dans le second, il aura, par son excès même, appelé à sa destruction, son remplacement par une puissance antagoniste.⁵⁰

Tal parece, a partir de esas líneas, que una fuerza destructora pueda ser vista como una *revolución*. Rousseau escribe: “*On n’a jamais vu de peuple une fois corrompu revenir à la vertu [...] leurs cœurs une fois gâtés le seront toujours; il n’y a plus de remède, à moins de quelque grande révolution presque aussi à craindre que le mal qu’elle pourrait guérir, et qu’il est blâmable de désirer et impossible de prévoir.*”⁵¹ Esta idea del mal en Rousseau es curiosa porque, de entrada, en su sistema de pensamiento, el mal no es ontológico sino social. Por otro lado, para contrarrestarlo, habrá de recurrir a la idea de grupo. En su famosa carta a d’Alembert, sobre los espectáculos, subraya: “*La raison veut qu’on favorise les amusements des gens dont les occupations sont nuisibles,*

⁵⁰ Starobinski, *op. cit.*, p. 171. “[E]n el caso favorable en que, mediante una mejor utilización, el mal mismo llegue a curar el mal, la vía estará abierta para una gran reconciliación, y nada de lo que los hombres han obtenido en el curso de la historia debe ser rechazado; en la hipótesis contraria, el colmo del mal debe ser alcanzado, para que se dé una ruptura liberadora, y que un nuevo orden de cosas se instaure en lugar de lo que había alcanzado los límites de la corrupción. En ambas eventualidades, el mal habrá servido, pero, en el primer caso, se habrá mostrado apto para dejarse transformar en bien; en el segundo, debido a su mismo exceso, habrá pedido, en su destrucción, su sustitución por una potencia antagonista”.

⁵¹ *Ibid*, p. 170. “Nunca se ha visto pueblo, una vez corrompido, regresar a la virtud [...] sus corazones ya arruinados permanecerán así siempre; ya no hay remedio salvo una gran revolución, casi tan temible como el mal que podría curar, y que es condenable desear e imposible prever”.

et qu'on détourne des mêmes amusements ceux dont les occupations sont utiles."⁵² Y para delimitarlo mejor, Starobinski escribe: "*Pernicieux pour les États qui ont sauvegardé leur santé morale, les spectacles seront utiles dans les grandes villes, où ils interrompent le train des activités malfaisantes.*"⁵³ Pero esto necesita de un arte particular, refinado en su artificio, y que atienda, además, la necesidad pública de extirpar el mal de la sociedad, aun con una revolución de por medio. Cuando Rousseau encomia la extirpación del mal o su transformación radical, ¿a qué está apelando? ¿Cómo se modifica el contrato social? ¿Bajo qué fuerzas comienza a desplegarse la crítica a una civilización que se percibe como "*source du mal*"⁵⁴? En este sentido, el marqués de Sade va más allá al invocar, en el seno de la civilización, una ley que se erija con el cuerpo, a la par de sus pasiones. Esta naturaleza cruel y destructiva dejará de lado los oropeles que ha necesitado para entrar a los *salons*; a la palabra *polie* y refinada, preferirá el ritmo nuclear, desencarnado, de unas leyes que vienen, aparentemente, desde el alba de la humanidad. El remedio en el mal expresa la relación inveterada entre Naturaleza y Cultura, aunque esta idea (*le remède-dans-le-mal*) también puede leerse de otra manera, es decir, como una articulación que se verifica en el mismo lenguaje. En su ensayo sobre la destrucción de la experiencia, Agamben cierce la oposición entre Naturaleza y Cultura a los términos biológicos de "herencia endosomática", lo que está inscrito en el código genético, y "herencia exosomática", lo que se transmite mediante "vehículos no genéticos, de los cuales el más importante es por cierto el lenguaje."⁵⁵ Aunque, según el mismo Agamben, los últimos estudios sobre el lenguaje muestran que un niño que no está expuesto a actos de habla en los primeros

⁵² *Ibid*, p. 173. "La razón quiere que se favorezcan las diversiones de la gente cuyas ocupaciones son dañinas, y que se distraiga de tales diversiones a aquellos cuyas ocupaciones son útiles".

⁵³ *Ibid*. "Perniciosos para los Estados que han salvaguardado su salud moral, los espectáculos serán útiles en las grandes ciudades, donde interrumpirán la dinámica de los delitos". El subrayado es mío.

⁵⁴ *Ibid*, p. 51. "[...] fuente del mal".

⁵⁵ Giorgio Agamben, "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia" en *Infancia e historia*, p. 80.

doce años de su vida, no aprenderá a hablar. Lo que se deduce entonces es que hay una parte del lenguaje que pertenece a la esfera endosomática, como si se estuviera “dispuesto para el lenguaje.”⁵⁶ “La actualización de dicha virtualidad”⁵⁷ pertenecería a la esfera de lo cultural. El lenguaje entonces tiene una capacidad para articular esas dos esferas, o para articularse “sobre esa diferencia y a la vez sobre esa resonancia.”⁵⁸ El lenguaje, por decirlo de alguna manera, es donde se unen lo interior y lo exterior, lo “inherente” al hombre y lo aprendido, la Naturaleza y la Cultura. Pero, para Agamben, esta unión configura un espacio diferencial, de signos “*puros y vacíos*”, “*significantes y sin significado*”, una zona que él define como “anterior al sujeto del lenguaje”, es decir, la “*infancia del hombre.*”⁵⁹ Y en esta articulación se juega entonces el paso de lo semiótico (el reconocimiento del signo) a lo semántico (la comprensión).

En ese espacio inefable donde se daría el encuentro entre Naturaleza y Cultura, podemos situar lo que Maurice Blanchot entiende por imaginario. En uno de sus ensayos, *La littérature et le droit à la mort*, Blanchot menciona que anunciamos la muerte cuando damos nombre a una cosa; en el lenguaje, las cosas existen a causa de ese vacío [*néant*] que produce la palabra, es decir, al hablar manejamos la idea de esa cosa y no su realidad física, dejamos ver que la cosa puede ser sustraída a su presencia y enviada a un *néant* de existencia; el lenguaje significa “*essentiellement la possibilité de cette destruction.*”⁶⁰ En ese sentido, cuando Blanchot habla del imaginario, no piensa que sea una región alejada de este mundo sino que lo contempla en su integridad, en su conjunto: todos los mundos posibles, aquí, y los actualiza; sólo que eso implica que, al nombrar cada particularidad del mundo, también se haga tangible su ausencia, su muerte. Un mundo absoluto, el imaginario, que surge de la nada. Blanchot hace un

⁵⁶ *Ibid*, p. 82.

⁵⁷ *Ibid*, p. 83.

⁵⁸ *Ibid*.

⁵⁹ *Ibid*, pp. 84 y 85. Subrayado en el original.

⁶⁰ Maurice Blanchot, “La littérature et le droit à la mort” en *De Kafka à Kafka*, p. 32.

paralelismo entre la creación, la escritura, y el momento revolucionario. En esta articulación semiótico-semántica, una Revolución es justamente lo que expresa la destrucción que se ha llevado a cabo en el lenguaje. O su transformación. Más adelante veremos cómo Juliette abreva de este espacio agambiano, así como del imaginario pensado por Blanchot, para darle voz a su imaginación.

Por último, volvamos a Rousseau junto a Sade y veamos que es curioso cómo ambas críticas a la civilización necesitan de la construcción de la idea de grupo (¿de fraternidad?) que necesita ser dirigido, salvado (Rousseau); conducido hacia una nueva República (Sade). Tengamos presente que, en el caso del marqués, esta fraternidad necesitará estar atenta a la elocuencia que se desprende de sus escritos. Él, como vimos en las líneas precedentes, será el intérprete que balbuceará, disminuirá, destruirá o transformará la potencia semántica del lenguaje.

GABINETE 2

ELOCUENCIA

En la introducción a sus *Songs of Innocence*, William Blake nos presenta a un flautista [*piper*] que va haciendo música por el valle agreste cuando se encuentra a un niño en una nube que le pide que toque “*a song about a Lamb*.”⁶¹ El niño, llorando, le ruega después que toque “*songs of happy cheer*.”⁶² Al final le pide una tarea peculiar:

“Piper, sit thee down and write
“In a book that all may read,”
So he vanish’d from my sight,
And I pluck’d a hollow reed,

And I made a rural pen,
And I stain’d the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.”⁶³

Este flautista será el encargado de escribir un libro que contendrá canciones jubilosas [*happy songs*] para que cada niño pueda escucharlas [*to hear*]. ¿Con qué las escribe? Con el agua, que a su vez ha teñido, manchado [*stain’d*], cuando ha introducido su junco [*rural pen, hollow reed*] en ella. En el proceso escribir-para-escuchar me doy cuenta de una nota discordante. Nietzsche señala:

⁶¹ William Blake, “Songs of Innocence” en *Œuvres I*, p. 156. “[...] una canción sobre un Cordero”.

⁶² *Ibid.* “[...] canciones de júbilo”.

⁶³ *Ibid.* “Flautista, siéntate a escribir / en un libro que todos puedan leer, / entonces desapareció de mi vista / y tomé un junco hueco, / e hice una pluma rural, / y tenía el agua límpida, / y escribí mis canciones jubilosas / que todo niño podrá disfrutar”.

[...] entre dos esferas [...] distintas [...] no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, una conducta *estética*, quiero decir: un extrapolar alusivo, un traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar.⁶⁴

Lo que me interesa subrayar de la cita de Nietzsche es el “traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño”. En el relato de Melville, la inscripción de la ley en la cáscara de la nuez (dos esferas diferentes), pertenece a este tipo de experiencia. De cierta manera, el abogado se ha permitido esta licencia para poetizar y, en el mismo acto, describir una experiencia: la ley en una nuez. En la inscripción industriosa que, en su celda, hace Sade de la ley de la naturaleza hay, sin embargo, una fisura que está dimensionada por el deseo de decir y de inventar todo, todas las pasiones. Como si ese lenguaje desbordara una necesidad y quisiera recuperar una escucha en algún lado, en algún momento. Esa comunidad que preconiza Sade, en *La philosophie dans le boudoir*, será, en primera instancia, aquella que sepa estar atenta y escuchar esta elocuencia extraña, dispendiosa. Y uno de sus imperativos será acomodar los cuerpos como se acomodan las letras para formar las primeras (o las nuevas) palabras de todo hombre.

Antes de abundar en ello quiero regresar al texto de Blake para subrayar dos detalles. Aun para abrirse a la más ineluctable de las peticiones, la de la inocencia, habrá que dejar algo en prenda. El agua cristalina de la Naturaleza, como vimos en los versos, quedará teñida en nombre de esa tarea que llevará alegría a los oídos de los niños. En segundo lugar, quiero hacer hincapié en “escribir sobre el agua” que, como sugiere Platón, es una tarea inútil, sin fructificación; particularmente en el pasaje en que se equipara a la agricultura con el cultivo de la ciencia de lo justo, de lo bello y de lo

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 30. Subrayado en el original.

bueno. Ambos necesitan de tiempo y de correspondencia a las reglas para que fructifiquen.

Mais l'homme qui possède la science du juste, celle du beau, celle du bien, devons-nous affirmer qu'il a moins d'intelligence que le cultivateur, par rapport aux semences qui sont les siennes? [...] Ainsi, tu vois, ce n'est pas pour de bon (*spoudè*) qu'il ira écrire sur l'eau (*en udati grapsei*, proverbe équivalent à "écrire sur le sable") ces choses au moyen d'encre, usant d'un roseau pour ensemercer avec des discours (*melani speirôn dia kalamou meta logôn*), qui ne sont pas seulement impuissants à se porter assistance (*boethein*) par la parole, mais impuissants aussi à enseigner convenablement la vérité.⁶⁵

De esta elocuencia que no es conveniente para enseñar la verdad, de esta elocuencia *infructuosa* se desprende una forma de comunicación heterodoxa que lleva, sin embargo, alegría a los niños (Blake); u otra forma de libertad a la fraternidad que preconiza Sade. No olvidemos, por otro lado, la relación entre elocuencia y traducción; y sobre esto último quiero detenerme en un fenómeno que, a veces, ha ido aparejado con esta última. Tomemos como ejemplo a la lengua inglesa: debido a su hegemonía, en casi todas las áreas de la vida, ha surgido el Nuclear English, que es un lenguaje que "updates the old dream of a perfectly standardized, universal language for an age of intelligent machines."⁶⁶ A la idea de una traducción que no basta para transmitir la totalidad de una idea, de una lengua a la otra (un traducir balbuciente, como escribe Nietzsche), se ha recurrido, durante diferentes épocas, a la idea de una lengua que "reduc[es] the incidence of polysemy wherever possible, constraining unconventional

⁶⁵ Platón citado por Derrida en "La pharmacie de Platon", *op. cit.*, pp. 189-190. "Pero del hombre que posee la ciencia de lo justo, de lo bello, del bien, ¿debemos afirmar que tiene menos inteligencia que el cultivador, en relación con las semillas que le pertenecen? [...] Como verás, no escribirá verdaderamente en el agua (*en udati grapsei*, proverbio equivalente a "escribir sobre la arena") con tinta, sirviéndose de un junco para cultivar con discursos (*melani speirôn dia kalamou meta logôn*), que no sólo son incapaces de auxiliarse (*boethein*) mediante la palabra [oral], sino incapaces de enseñar convenientemente la verdad". Subrayado en el original.

⁶⁶ Emily Apter, "Balkan Babel: Translation Zones, Military Zones" en *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, p. 136. "[...] actualiza el viejo sueño de un lenguaje universal perfectamente estandarizado para una época de máquinas inteligentes".

or pidgin grammar, and maximizing semantic intentionality.”⁶⁷ Ahora, un lenguaje que busque la reducción de la polisemia, en aras de una comunicación nuclear, empobrecerá la experiencia humana pues no puede dar cabida a la diferencia. En este sentido, el Nuclear English se asemeja a un lenguaje matemático en el que los números darán la medida de la comunicación. Un lenguaje, efectivamente, para máquinas inteligentes. El fenómeno puede ser mucho más complejo de lo que he descrito aquí. Para muestra, considérese la situación de las fronteras entre dos países en guerra. El país que detente la ventaja, instaurará una continua vigilancia sobre la lengua del otro porque, como lo apunta el escritor Kadarè: “*Wars between languages are no less fateful than wars between men.*”⁶⁸ Y, de esta manera, también habrá un deseo de estandarizar el lenguaje, en la medida de lo posible, para uniformizar a la gente y, de esta manera, socavar la identidad patriótica que se da a través de la lengua. Ahora, el ejemplo de William Blake nos sirve para ver que la elocuencia de la Naturaleza necesitará de un intérprete que comunique (o despierte, en este caso) cierta *emoción* en su público. En esta intermediación, no obstante, siempre habrá un riesgo de reducción sémica. Y es justamente en este punto en donde debemos acercarnos a la obra del marqués. En su manuscrito de doce rollos, por ejemplo, que contiene la inscripción de una clasificación de las pasiones, hay un exceso particular, un dispendio de la palabra, un *compendio* que va a mezclarse con la reducción del hombre a sus pasiones, el lenguaje de la Naturaleza. Pero así como el flautista del poema de William Blake hace de la Naturaleza un abrevadero semiótico-semántico, Sade habitará la Naturaleza para, no lo olvidemos, dar voz al hombre del encierro y recuperar, así, un espacio de interlocución. Su nuevo

⁶⁷ *Ibid.* “[...] reduzca, en la medida de lo posible, la incidencia de la polisemia restringiendo la gramática poco convencional o aquella de la lengua franca, y llevando a su límite la intencionalidad semántica”.

⁶⁸ *Ibid.*, citado como epígrafe del capítulo 8, p. 129. “Las guerras entre lenguas no son menos fatídicas que las guerras entre hombres”.

interlocutor, entonces, tendrá que ser capaz de transformarse para verificar la destrucción del lenguaje y del mundo.

CAPÍTULO II

UN FANTASMA EN EL TOCADOR

Je créais, par delà la campagne
traversée par des bandes de musique rare,
les fantômes du futur luxe nocturne.

Rimbaud

En *La philosophie dans le boudoir*, Sade reúne a varios personajes para la iniciación de Eugénie de Mistival al libertinaje. Dolmancé parece ser un libertino temible; junto a él aparece Mme de Saint-Ange y su hermano, compañero de correrías de aquél. Como Eugénie es una chica que nunca ha estado en contacto con el libertinaje, será objeto de una pedagogía peculiar bajo la cual aprenderá el sistema que preconiza una República regida por las pasiones del cuerpo. Mme de Saint Ange dice: “*nous passerons deux jours ensemble... deux jours délicieux; la meilleure partie de ce temps, je l’emploie à éduquer cette jeune personne.*”⁶⁹ Hay que tomar en cuenta que todo el siglo estará marcado por una preocupación de índole pedagógica que, en este caso, tiene que ver con la deficiente o nula educación que recibían las mujeres. El mismo Sade, en alguno de sus textos agrupados bajo el nombre *Historiettes, contes et fabliaux*, nos muestra, en un tono ligero, desenfadado, la misma preocupación: es la historia del príncipe Bauffremont (cuya inclinación por la sodomía es conocida por todos) y de su reciente esposa, quien ha sido instruida para que, en esa primera noche, ante la “deshonesta” petición que haría el príncipe, dijera: “*partout ailleurs autant qu’il vous plaira, mais*

⁶⁹ Sade, *La philosophie dans le boudoir*, p. 24. Las páginas de las citas de esta novela serán incluidas entre paréntesis en el cuerpo del texto. “Pasaremos dos días juntos... dos días deliciosos; la mejor parte de este tiempo, la emplearé para educar a esta joven”.

pour là, non certainement.”⁷⁰ Pero el príncipe, que quiere darle a su esposa una primera noche como dicta la tradición, se sorprende ante tal respuesta y se alegra de tener la posibilidad de darle rienda suelta a su inclinación. El relato termina con esta advertencia irónica: “*Et qu’on vienne nous dire à présent que ce n’est pas la peine d’instruire les filles de ce qu’elles doivent un jour à leur époux.*”⁷¹ A pesar de que el efecto se desarticula debido al registro desparpajado de este relato breve, no puede dejar de notarse el bosquejo de un proyecto político poético que hace de la iniciación de una mujer joven un comentario sobre la escritura que necesita, no de cualquier lector, sino de uno avezado para dimensionar el proceso hermenéutico. Al respecto, y dado que esta obra, *La philosophie dans le boudoir*, presenta un carácter dialogado, Jean Terrasse, en un ensayo dedicado a Diderot, señala:

Vu le peu d’instruction des femmes au XVIIIe siècle, l’ignorance de Julie rend son personnage plus vraisemblable. Comme nous l’avons vu, Diderot utilise aussi ce trait à des fins didactiques. À l’instar de Fontenelle, il veut être entendu du grand nombre. Mlle de Lespinasse [un personaje de *Le Rêve d’Alember*] oblige Bordeu [un personaje médico que representa a la ciencia y que, de cierta manera, sirve como contrapunto a la filosofía] à fournir les éclaircissements que peut réclamer le grand public.⁷²

Esta obra de Sade, entonces, articula dos recursos en la literatura del siglo XVIII, la figura de la joven a quien se tiene que enseñar (pedagogía) y el diálogo que será muy útil para inocular una ideología en nombre de la dialéctica. No obstante, este gesto didáctico es llevado al extremo en la obra de Sade porque la joven, Eugénie de Mistival,

⁷⁰ *Id.*, “L’*époux complaisant*”, en *Œuvres complètes du Marquis de Sade* (tomo II), p. 39. “[...] por cualquier otro lado, tanto como le guste, pero por ahí no definitivamente”.

⁷¹ *Ibid.* “Y que ahora vengan a decirnos que no vale la pena instruir a las jóvenes sobre lo que, algún día, deberán consagrar a sus esposos”.

⁷² Jean Terrasse, “Didactisme et rhétorique dans *Le Rêve d’Alember*” en *Rhétorique de l’essai littéraire*, p. 57. “Dada la escasa instrucción de las mujeres en el siglo XVIII, la ignorancia de Julie vuelve a su personaje más verosímil. Como lo vimos, Diderot también utiliza esta característica con fines didácticos. A la manera de Fontenelle, quiere ser comprendido por el mayor número de lectores posible. La señorita Lespinasse obliga a Bordeau a esclarecer lo que el gran público puede exigir”.

aprenderá rápidamente las lecciones inmorales de sus instructores (de hecho, ése es el subtítulo de esta obra de Sade: *Les instituteurs immoraux*), más aún, parecerá que la lección le ha sido útil para despertar lo que ya estaba en *germen* en ella. De entrada, el conocimiento para Eugénie se abre desde la definición de las palabras. El mundo libertino sadiano tejerá su fuerza a través de lo explícito. “*Le mot technique est couilles... testicules est celui de l’art*”⁷³ (38), dice irónicamente Mme de Saint Ange. Menene Gras, en el prefacio a una edición de la correspondencia del marqués señala: “Aunque el institutor inmoral sólo es una figura del lenguaje, reproduce a su vez el lenguaje como una red de figuras, *donde se nos descubre un mundo nuevo*, al devenir un orden del deseo, de la producción libidinal que abandona o liquida el orden del sujeto de la conciencia, de la razón.”⁷⁴ Ahora, en este nuevo mundo, habrá una problematización poética en el seno de esta lección, donde los términos serán espoleados para sondear algo. Recordemos *Les Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, en la que también vemos la iniciación de una joven, Cécile Volanges, en las veleidades libertinas. Sólo que, al contrario de lo que pasa en el tocador [*boudoir*] sadiano, la joven de la obra de Laclos aprende solamente las palabras técnicas.⁷⁵ Es curioso ver que, en este *decir* sadiano, hay un sentido problematizado, recargado, quizás; como un uso intencional de toda la energía que podría equipararse al episodio sexual, y que se verifica en esta fórmula de la célebre institutriz: “*Une jolie fille ne doit s’occuper que de foutre et jamais d’engendrer*”⁷⁶ (*Idem*). Nótese la diferencia entre fornicar y engendrar (crear). Esta fuerza explícita cobra mayor dimensión cuando, en la cumbre de la excitación sexual, Dolmancé recurre a la blasfemia: “[...] *ne vous étonnez point de mes*

⁷³ “La palabra técnica es *huevos*... *testículos* es la del arte”. Subrayado en el original.

⁷⁴ Sade, *Correspondencia*, *op. cit.*, p. 21. El subrayado es mío.

⁷⁵ En esta novela, Cécile Volanges, que acaba de salir del convento, se ve sometida a una pedagogía que, podemos decir, está dirigida a otra persona. La joven va a casarse pronto con Gercourt quien, en el pasado, ha sido amante de la marquesa de Merteuil pero la abandonó. Como venganza, ésta planea *reeducar* a su prima (Volanges), sin que ésta lo sepa, para que, en la noche de bodas, Gercourt se lleve una *sorpresa*.

⁷⁶ “Una joven bonita sólo debe ocuparse de *coger* y nunca de *engendrar*”. Subrayado en el original.

*blasphèmes: un de mes plus grands plaisirs est de jurer Dieu quand je bande*⁷⁷ (104).

En este exceso poético vemos, también, la construcción de algo que Sade no puede sino nombrar “fantasma”:

Il me semble que mon esprit, alors mille fois plus exalté, abhorre et méprise bien mieux cette dégoûtante chimère; je voudrais trouver une façon ou de la mieux invectiver, ou de l’outrager davantage; et quand mes maudites réflexions m’amènent à la conviction de la nullité de ce dégoûtant objet de ma haine, je m’irrite et voudrais pouvoir aussitôt *réédifier* le *fantôme*, pour que ma rage au moins portât sur quelque chose⁷⁸ (*Ibid*).

Si atendemos a la cita, Sade trabaja con un excedente que Raymond Jean llama “exceso imprecatorio”⁷⁹ y que es indicio de creación, aunque ya vimos que, en Sade, se prefiere el gasto de energía a la creación. Ahora, la utilización de esta palabra específica, *fantôme*, aunque esté ceñida a un referente específico, Dios, nos hace pensar, en un primer momento, en la idea de mal y perversión con que se asociaba a los lugares de encierro.⁸⁰ Lo singular de esta figura, el fantasma, es una opacidad y, a la vez, una transparencia que inciden también en la significación de una palabra o de un texto. Además, podemos ver que esta figura fantasmal dobla a su referente, pero es una representación que lo desdibuja o lo disminuye. El problema que se impone ahora es ver cómo un exceso de elocuencia, el exceso imprecatorio, disminuye.

⁷⁷ “No se asombre de mis blasfemias: uno de mis grandes placeres es injuriar a Dios cuando tengo una erección”.

⁷⁸ “Me parece que mi espíritu, mil veces más exaltado, aborrece y desprecia mucho mejor esta repugnante quimera; me gustaría encontrar una mejor manera ya sea de llenarla de invectivas o de ultrajarla más; y cuando mis malditas reflexiones me llevan a la convicción de la nulidad de este repugnante objeto de mi odio, me irrito y quisiera poder reedificar en seguida el fantasma, para que mi rabia tuviera, al menos, un blanco”. El subrayado es mío.

⁷⁹ Raymond Jean, *Un retrato del marqués de Sade*, op. cit., p 44.

⁸⁰ Ver apartado “Experiencias del encierro” en el primer capítulo de este ensayo.

Bajo esta premisa y gracias a lo que se conoce como la “matematización del mundo”⁸¹, permítaseme recurrir al sistema binario para ver, como he escrito antes, de qué forma el exceso imprecatorio disminuye. El lenguaje binario es utilizado para efectuar, gracias a una representación basada en dos cifras (el cero y el uno), operaciones con grandes cantidades. Las dos cifras representan dos estados que se excluyen, por ejemplo: encendido y apagado, positivo y negativo, dos voltajes diferentes, etc. Lo interesante de este sistema es que, aunque la representación puede parecer más larga (el ocho arábigo es 1000 en el sistema binario⁸²), la *simplificación* es notable. Leibnitz, en el siglo XVII, propuso una explicación de este sistema en *Explication de l'arithmétique binaire*. Lo que resulta notable es que el matemático alemán hace una analogía entre lo visual y su sistema binario al hablar de las Lineaciones de Fohey (las representaciones visuales del Ying y el Yang) en donde las líneas están determinadas, también, por el cero y uno (lo que, de alguna manera, va aparejado con el análisis geométrico, es decir, esta correlación entre líneas y cifras). Desde cierta perspectiva, estas dos cifras podrían significar la relación que se establecería entre el libertino y su “víctima”, sin embargo, lo que interesa a este estudio es el efecto de la *dimensión* pues el sistema binario contendría todas las combinaciones numéricas posibles a través de una reducción extrema, es decir, como ya escribí, una relación entre el exceso (porque la cantidad de cifras se dispara) y la disminución (porque sólo se utiliza cero y uno). Hay que tener presente que esta misma reducción es notable cuando, más adelante, Dolmancé va a hacer lectura de un panfleto sobre una República basada en las pasiones. Por el momento, retengamos esta imagen:

⁸¹ Cf. Jean-Claude Noël, *Le problème du mal dans Justine de Sade* (Tesis de maestría), Internet, 2012, p. 17: “[...] la mathématisation du monde, de la nature s'impose et constitue désormais une vulgate”. “La matematización del mundo, de la naturaleza, se impone y de ahora en adelante constituirá una vulgata”

⁸² Una de las formas para obtener, por ejemplo, el ocho binario es dividirlo entre dos sucesivamente hasta que obtengamos un residuo final: $8/2=4$ (el residuo es cero), $4/2=2$ (residuo cero), $2/2=1$ (residuo cero) y ese uno que se obtuvo de la última división es nuestro residuo final. El 8 binario se lee a partir del residuo final, digamos, es decir, 8 (arábigo) = 1000 (binario).

Rien de si simple: l'objet majeur, ce me semble, est que je décharge, en donnant à cette charmante petite fille le plus de plaisir que je pourrai. Je vais lui mettre mon vit dans le cul, pendant que, courbée dans vos bras, vous la branlerez de votre mieux; au moyen de l'attitude où je vous place, elle pourra vous le rendre: vous vous baiserez l'une et l'autre. Après quelques courses dans le cul de cette enfant, nous varierons le tableau⁸³ (102).

Esta imagen muestra, de alguna manera, una parte del proyecto escandaloso del marqués, es decir, la disposición espacial de los cuerpos mediante combinaciones que no necesariamente podrían agotarse pronto. Lo escandaloso, empero, es este saber decir y mostrar, este regocijo en el exceso que muestra claramente cómo un cuerpo va a entrar en otro, o cómo va a procurarle cierto placer. Pero después de esta escena siempre se tendrá la posibilidad de esta contingencia: “*Bien, mon cher Dolmancé, mais il vous manquera quelque chose*”⁸⁴ (*Ibid*). Lo interesante de esta sugerencia es que no se incide en el riesgo del vacío, pues no es un vacío metafísico. Ya Dolmancé responderá: “*Un vit dans le cul? Vous avez raison, madame*”⁸⁵ (*Ibid*). No, al contrario, esta sugerencia de una *falta* se hará eco de un exceso de elocuencia, de un exceso, pues poco después Dolmancé dirá: “*Je voudrais qu'Eugénie me branlât un moment*”⁸⁶ (103), como si no tuviera más que expresar una necesidad que se hace cada vez más perentoria pero que no puede terminar pronto. Y en ese intervalo, como hemos visto antes, se abrirá la posibilidad de la reedificación del fantasma paradigmático. ¿Cómo interpretar esta creación poética, el fantasma, que es apurada para llenarla de invectivas y para ser destruida? Hay algo que pasa cuando el personaje de Eugénie termina, ella también blasfema: “*Eh bien, sacredieu! Je décharge!... Je suis dans la plus douce ivresse!*”⁸⁷

⁸³ “Nada tan simple: me parece que el objetivo más importante es que eyacule, dando a esta encantadora jovencita el mayor placer posible. Le meteré mi verga en el culo, mientras que, inclinada entre sus brazos, usted la masturbará de la mejor manera; gracias a la posición en que la sitúe, ella podrá masturbarla a su vez: ustedes se besarán. Después de algunas faenas en el culo de esta niña, variaremos el cuadro”.

⁸⁴ “De acuerdo, querido Dolmancé, pero le faltará algo”.

⁸⁵ “¿Una verga en el culo? Usted tiene razón, señora”.

⁸⁶ “Me gustaría que Eugénie me masturbara un poco”.

⁸⁷ “¡Maldita sea, me vengo!... Estoy en la embriaguez más dulce”.

(106). Ella blasfema cuando alcanza el orgasmo. Desde un punto de vista, podemos pensar que la elocuencia se acaba cuando el cuerpo tiene un orgasmo. Pero esto no es necesariamente así, antes se ha problematizado el lenguaje, los términos han sido espoleados en aras de un aprendizaje, en nombre de la institución inmoral. Desde esta perspectiva, entonces, los cuerpos se han visto opacados, disminuidos (piénsese en cada una de las disposiciones corporales sugeridas por Dolmancé o Mme de Saint Ange) para poder “venirse”. Estos cuerpos, sometidos a esta pedagogía particular, utilizarán un nuevo lenguaje, disminuido, que, paradójicamente, va a contener a todos los demás. La prueba nos la da el comentador quien, a manera de aparte, nos dice, cuando todos se han “venido”: “*Agustin, Dolmancé et le chevalier font chorus; la crainte d’être monotone nous empêche de rendre des expressions qui, dans de tels instants, se ressemblent toutes*”⁸⁸ (155). Esta expresión común reúne el culmen de todos los hombres en esta escena cuya identidad binaria está dada por la disposición de los diversos cuerpos que componen los célebres *tableaux* sadianos (ceros y unos); no olvidemos, empero, que entre un cuerpo (uno) y otro (cero) hay una dinámica diferencial que culmina con un residuo significativo: el placer. El acento quiero marcarlo en ese residuo diferencial placentero que es la huella de la confrontación entre un cuerpo y otro (dos imágenes), o entre dos palabras, como veremos más adelante. De la misma manera en que un 8 arábigo es un 1000 en el sistema binario, la disminución de los cuerpos lleva la impronta de una experiencia que se juega, que va a transformarse en la imprecación, en la blasfemia (en el decir), así como en el placer.

Lo que quiero que se vea en esta parte es la analogía que Sade hace entre la utilización del lenguaje, su programa político y las escenas sexuales que se desprenden de una República basada en las pasiones. En la cita anterior, vimos a los tres hombres que, en

⁸⁸ “Agustín, Dolmancé y el caballero disfrutaban al unísono; el temor de ser monótonos nos impide transmitir las expresiones que, en dichos momentos, se parecen llanamente”.

el momento del placer, se asemejaban y la expresión de ello era la monotonía: “[ils] font chorus”⁸⁹; tres hombres que, en nombre del placer, tienden a un solo tono. Ahora, en el panfleto introducido a mitad de la acción en el tocador, *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*⁹⁰, Sade habla del despotismo que se desprende de los hombres cuando tienen una erección: “Il n’est point d’homme qui ne veuille être despote quand il bande”⁹¹ (277). Y se da permiso, incluso, para hacer un juego con las palabras.

En una nota a pie de página nos aclara:

La pauvreté de la langue française nous contraint à employer des mots que notre heureux gouvernement réproûve aujourd’hui avec tant de raison; nous espérons que nos lecteurs éclairés nous entendront et ne confondront point l’absurde despotisme politique avec le très luxurieux despotisme des passions du libertinage⁹² (*Ibid*).

Nuevamente, vemos cierta ironía en Sade, sobre todo porque, en este párrafo, el escritor desdobla elegantemente la significación de la palabra “despotismo”, pues para ir del despotismo político al despotismo de las pasiones (sin olvidar el tan célebre despotismo ilustrado que encontramos a mitad de camino entre los dos anteriores), hay que experimentar una energía sexual que sirve como mediación. Mediación la entiendo a la manera de Hegel: “[...] la mediación no es más que la identidad-para-sí en movimiento; en otros términos, es la reflexión en sí misma, el momento del yo que es para sí; es la pura negatividad o bien, reducida a su pura abstracción, el *simple devenir*.”⁹³ Lo curioso es que esta mediación energética dará nacimiento (engendrará) a un gemido de placer sexual o a un nuevo significado de alguna palabra ya existente (“despotismo”), como si ambos (gemido y nuevo significado) compartieran una frontera común. Esa mediación,

⁸⁹ “disfrutaban al unísono”.

⁹⁰ “Franceses, esforzaos aún si queréis ser republicanos”.

⁹¹ “No hay hombre que no quiera ser déspota cuando tiene una erección”.

⁹² “La pobreza de la lengua francesa nos obliga a emplear palabras que nuestro afortunado gobierno reprueba con justa razón; esperamos que nuestros lectores avezados nos comprendan y no confundan el absurdo despotismo político con el muy lujurioso despotismo de las pasiones del libertinaje”.

⁹³ Georg Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 193. Subrayado en el original.

ese devenir, es la condición de la dinámica diferencial, en este caso, entre dos significaciones de la misma palabra.

Acerquémonos, ahora, al efecto en esta disminución que implica una fraternidad (Augustin, Dolmancé y el caballero que gozan al mismo tiempo) pero también un carácter único que se opone incluso al placer compartido. *“Il semble qu’il a moins de plaisir si les autres paraissent en prendre autant que lui [...] il voudrait être le seul au monde qui fût susceptible d’éprouver ce qu’il sent”*⁹⁴ (Ibid). En esta idea básica y efímera del placer está contenida otra más compleja que he mencionado en algún momento de este escrito, la idea de “algoritmo”, en el que las secuencias que van a reconocer algo o a alguien han sido programadas mediante binarismos, es decir, a través de dos números que se repiten (cero y uno) y se combinan para darnos la medida de nuestra identidad. Es necesario considerar esta figura del “algoritmo” a través de los *tableaux* sadianos en donde los cuerpos (ceros y unos) son dispuestos para que el libertino se acerque al placer. Un patrón algorítmico en el que un cuerpo *sumado* a otros *dará como resultado*, en principio, el placer; placer que será acompañado, no obstante, por el fantasma que se construye con las invectivas del orgasmo. La tensión entre “algoritmo” e “identidad” es capital porque pone en juego la idea de reservorio y, de manera no tan evidente, la de libertad. Pero esta idea puede ser aún más compleja si vemos en esta asociación “algoritmo-placer” la dimensión de un tiempo revolucionario como escribe Giorgio Agamben: “Aquel que en la *epokhé* del placer recordó la historia como su patria original llevará efectivamente a cada cosa ese recuerdo, exigirá en cada instante esa promesa: ése es el verdadero revolucionario y el verdadero vidente, liberado

⁹⁴ “Parece que siente menos placer si los otros aparentan disfrutar tanto como él [...] a él le gustaría ser el único en el mundo susceptible de tener tales sensaciones”.

del tiempo no en el milenio sino *ahora*.⁹⁵ Decir que Sade es un revolucionario y un vidente no es nuevo, sin embargo, considero justamente que la República de las pasiones que Sade preconiza adquiere su dimensión en un único momento que se va actualizando con cada pasión, con cada manera de nombrarla, de ponerla en movimiento. Una patria sadiana única y particular que sólo tiene lugar una vez pero que va a irrigar ineluctablemente el continente de las instituciones. Otra idea que quiero expresar aquí es que, en la obra de Sade, la tensión paradigmática entre Naturaleza y Cultura se juega mediante la imprecación (el decir), el exceso de energía y la *búsqueda del placer*. Y toda esa energía como mediación, entre un cuerpo y otro, entre una significación y su fantasma, por ejemplo, va a llevarnos a otra manera de experiencia.

Ahora trataré de sintetizar de la manera siguiente: Eugénie de Mistival es sometida a una educación que pasa notablemente por el cuerpo. Como todo aprendiz, ella entrará en contacto con nuevos términos, nuevas maneras de decir, sin embargo, este decir estará sometido a un exceso, de ahí la relación analógica con la energía sexual, con la descarga de la fruición y con la blasfemia. Pero este exceso llevará a Eugénie a una reducción muy curiosa, pues *parece* que la educación le ha servido para recordar el lenguaje básico que la Naturaleza ha inscrito en ella. Gracias a esto, a la manera del despotismo libertino, pronto no se hará cargo más que de su placer. Un placer que, en el orgasmo, la hará semejante a todos pero que le permitirá, asimismo, cernir una diferencia paradigmática aunque compleja entre un placer y otro, pues cada placer diferente la ayudaría, a través del cuerpo, a conseguir su autonomía.

Antes de continuar con el análisis de la figura del “fantasma”, quiero subrayar lo siguiente.

⁹⁵ Giorgio Agamben, “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo” en *Infancia e historia*, p. 155. Subrayado en el original.

En el prólogo a una edición de *Discours de la méthode*, Paul Valéry subraya la importancia del método que Descartes aplica al análisis de la geometría. Gracias a la utilización de la *incógnita*, el sistema⁹⁶ está orientado a proponer soluciones a varios problemas. Valéry escribe:

[Descartes] da el artificio sencillísimo que convierte en realidad tal idea [recorrer la dificultad sin considerar diferencia ninguna entre las líneas geométricas conocidas y desconocidas] y que permite construir mediante la combinación indistintamente formada de cantidades conocidas y de incógnitas, la máquina cuyo funcionamiento sacará de su estructura misma todo lo que puede saberse de un sistema de datos.⁹⁷

La utilización de la incógnita en una máquina lógica (así como la duda de extracción filosófica en un razonamiento, por ejemplo), sirve para dar solución a los problemas prácticos bajo distintas variables. Esta forma de representación (la máquina lógica) serviría como una interpretación del mundo mediante cifras y, a su vez, mediante representaciones de cifras desconocidas, es decir, a través de incógnitas (verbigracia x , y), lo que podría equipararse a una metáfora pues, en un sistema geométrico, por ejemplo, x ocuparía el lugar de una cifra (desconocida), como una palabra que es utilizada en lugar de otra para completar la cadena discursiva. Y, de esta manera, el mundo inconmensurable de las matemáticas, así como el de la poesía, será un reservorio desde donde podrá interpretarse a la naturaleza y al hombre mismo.

Regresemos al “fantasma” de la escena en que Dolmancé está en el paroxismo del placer y habla de Dios, de una manera peculiar.⁹⁸ De entrada lo llama “quimera” [*cette*

⁹⁶ El “sistema” debe considerarse como una serie de cifras en una igualdad (una ecuación). Es preciso tener en cuenta, también, que el análisis geométrico se basa en la representación de líneas (a su vez una sucesión de puntos) mediante cifras y en su expresión a través de ecuaciones. La utilización de la incógnita fue capital porque un punto (la base de la línea) puede ser la intersección de varias líneas, así pues, el sistema se resuelve asignando valores diferentes a las incógnitas y, de esta manera, podrían resolverse varios problemas a la vez.

⁹⁷ Paul Valéry, “Un punto de vista acerca de Descartes”, en René Descartes, *Discurso del método*, p. 20.

⁹⁸ Ver p. 44 de este ensayo.

dégoûtante chimère], después es el “objeto de su odio” [*ce dégoûtant objet de ma haine*], ambas definiciones hermanadas por el adjetivo “repugnante” [*dégoûtant*]. La cadena termina con la palabra “fantasma” [*fantôme*], pero esta palabra está dimensionada por las dos anteriores y su adjetivo. Dolmancé construye una cadena semántica para expresar una ausencia, lo que en viejos términos retóricos podría ser una catacrexis, una nominación en movimiento que quiere dar nombre a lo que no lo tiene, mediante una extensión abusiva del sentido. Pero esta nominación vagabunda expresa la búsqueda de un término particular o, por el contrario, expresa un síntoma: que se da un significado de manera errónea (la raíz común de “errar” y “error” no es gratuita). La catacrexis sadiana, entonces, podría llevarnos a pensar en todas las pasiones que necesitan de la construcción del fantasma paradigmático, así como en la energía imprecatoria que, al mismo tiempo que moviliza las pasiones, da movimiento a las palabras: “Dios-quimera-objeto de odio-fantasma-Dios”, en nombre de la Naturaleza (no hay que olvidar que una de las lecciones de los institutores inmorales es despertar el lenguaje primigenio que la Naturaleza inscribió en nosotros desde el alba de la humanidad). Llegados a este punto, es menester hacer notar lo que la Naturaleza pone en juego en la obra sadiana a partir del “fantasma”: una pasión poético-nominativa.

Giorgio Agamben, en su ensayo “Infancia e historia”, al hablar de la experiencia, hace algunas acotaciones a propósito de la figura del “fantasma” en la Edad Media, “fantasma” asociado etimológicamente a “fantasía”, sobre todo en un sentido indispensable al conocimiento:

Nada puede dar la medida del cambio producido en el significado de la experiencia como el trastorno que ocasiona en el estatuto de la imaginación. Pues la imaginación, que actualmente es expulsada del conocimiento como “irreal”, era en cambio para la antigüedad el *medium* por excelencia del conocimiento. En cuanto mediadora entre sentido e intelecto,

que hace posible la unión en el fantasma entre la forma sensible y el intelecto posible, ocupa en la cultura antigua y medieval exactamente el mismo lugar que nuestra cultura le asigna a la experiencia. Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento.⁹⁹

En la escena del fantasma sadiano, parece que esta figura ya está secularizada, en el sentido que le dio el cartesianismo cuando postula que el individuo no necesita mediación “fantasiosa” o “imaginativa” para generar conocimiento. Descartes escribe:

Car elles [nocións generales de física] m'ont fait voir qu'il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie, et qu'au lieu de cette philosophie spéculative, qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieus et de tous les autres corps qui nous environnent [...], nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature.¹⁰⁰

Sin embargo, me parece que algo queda de la presencia greco-medieval en la mediación energética sadiana del fantasma, pues ya Dolmancé dice necesitar la reedificación fantasmática¹⁰¹ para que su “*rage au moins portât sur quelque chose*”¹⁰² (104). Pero curiosamente lo que el libertino *réédifie*, lo que “vuelve” a edificar (la repetición es importante pues ya se ha hablado de un tiempo que tiene lugar ahora, un tiempo revolucionario, actualizado en cada instante) es una ausencia, como un fetiche, si se me permite el anacronismo. La máquina fantasmática pondrá en movimiento una cadena

⁹⁹ Giorgio Agamben, “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia” en *Infancia e historia*, p. 25.

¹⁰⁰ René Descartes, *Discours de la méthode*, pp. 61-62. “Puesto que ellas [nocións generales de física] me han hecho ver que es posible obtener conocimientos útiles en la vida, y que en lugar de esta filosofía especulativa que nos enseñan en las escuelas, podríamos encontrar una práctica que nos brindara el conocimiento de la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de los otros cuerpos que nos rodean [...], conocimiento al que daríamos todos los usos debidos para, de esta manera, hacernos dueños y maestros de la naturaleza”.

¹⁰¹ Utilizaré esta acepción que, en el diccionario de la RAE, está definida como una representación mental provocada por el deseo o el temor y, yo añado, por la rabia [*rage*].

¹⁰² “[para que su] rabia tuviera, al menos, un blanco”.

blasfematoria, imprecatoria, en donde se podrá ser cada una de las pasiones de la patria placentera que Sade, por boca de su personaje, postula para el futuro. En otras palabras, todo el nuevo conocimiento del siglo habitará ese edificio fantasmático, difícil resultaría disociarlos. Y si releemos la cita de Agamben, vemos que, contrariamente a lo que podría pensarse, este fantasma podrá hacer posible, además, cierta experiencia, una muy particular que veremos un poco más adelante con Eugénie de Mistival.

No perdamos de vista, por otro lado, la idea de reconocimiento que, de una manera general, entraña el lenguaje prístino de la Naturaleza, inscrito en cada cuerpo, y que, como escribe Pierre Michon acerca de Sade, “*éclate, comme un feu d’artifice monstrueux*”¹⁰³, cuando uno se da cuenta del despotismo sexual, como en el caso de Eugénie de Mistival. O con cada lectura de Sade, en el caso de un lector secularizado como nosotros. Esta lectura es donde encontramos “*tous les appétits de l’humanité.*”¹⁰⁴

Y en cuanto a reconocimiento, tengamos presente aquel de Eugénie de Mistival en la lección de sus institutores. En efecto, cuando ella recibe estas lecciones, parece la mejor alumna, de hecho, parece como si sólo recordara lo que está en germen, lo que la Naturaleza ha inscrito en su *corazón*. El detalle es que esa metáfora sobre la Naturaleza en el corazón, que el mismo Sade utiliza: “*C’est donc la nature qu’il faut saisir quand on travaille ce genre [le roman], c’est le cœur de l’homme, le plus singulier de ses ouvrages [...]*”¹⁰⁵, va a sufrir una transformación radical (un desplazamiento catacrético) pues lo que se pone en escena en el tocador filosófico es un aprendizaje que va a servirse del cuerpo. Y, de esta manera, toda una tradición pedagógica será desestabilizada pues, como escribe Annie Le Brun: “*Sade [...] invente une pédagogie*

¹⁰³ Pierre Michon, “Un Sade qu’on peut lire à l’école” en *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, p. 220. “[...] estalla como fuegos artificiales monstruosos”.

¹⁰⁴ *Ibid.* “[...] todos los apetitos de la humanidad”.

¹⁰⁵ Sade, *Idées sur le roman*, p. 40. “Hay que asir entonces la naturaleza cuando se trabaja este género [la novela], el corazón del hombre, la más singular de sus obras [...]

tout autre qui, en effet, efface, abolit tout rapport d'autorité dans la pédagogie."¹⁰⁶ A mi parecer, esta relación de autoridad no desaparece, como indica Le Brun, sino que hace madurar lo que está inscrito en el alumno y lo absorbe, lo contiene, como una célula, cuya capa sólo permite el paso a los nutrientes. Lo que me lleva a pensar que la pedagogía extrema de Sade pone en movimiento una idea de fraternidad primigenia que se reconoce en un lenguaje del que únicamente se tiene cierto recuerdo, una noción vaga, pero que funciona *efectivamente* como instinto de supervivencia y no como comunicación, en ese circuito que los especialistas pusieron a circular en los albores del siglo XX.

Bajo esta premisa, veamos al cuerpo como un primer punto de reconocimiento: un cuerpo, al que, de entrada, podremos ver como agente y depositario de las pasiones que Sade consigna en *Les 120 journées de Sodome*. Lo que quiero dejar claro es un reconocimiento que, gracias a la nomenclatura de Sade, también se abrirá al horror del desvelamiento de la Naturaleza común. Pensemos en Eugénie de Mistival quien, a medida que avanza en la lección, va formando una idea en su interior. Eugénie dice: "*Ah! cette fantaisie est déjà dans mon cœur!*"¹⁰⁷, y Mme de Saint-Ange quiere saber: "*Quel caprice t'agite, Eugénie? Dis-nous-le avec confiance.*"¹⁰⁸ Eugénie confiesa: "*Je voudrais une victime*"¹⁰⁹ (179). Al final, se da el escenario perfecto para que Eugénie *dé cuerpo* a su idea, a su fantasía. Lo curioso de este intercambio es la utilización del término "fantasía" [*fantaisie*], que se aproxima mucho al que Agamben utiliza cuando escribe sobre el fantasma greco-medieval, pues esta "fantasía" será indisociable de una experiencia y, por lo tanto, de un conocimiento. En el último diálogo de *La philosophie*

¹⁰⁶ Annie Le Brun, "Le secret de Juliette" en *Sade, aller et détours*, p. 43. "Sade [...] inventa una pedagogía completamente diferente que, efectivamente, borra y deroga toda relación de autoridad en la pedagogía".

¹⁰⁷ "¡Ah, esta fantasía ya está en mi corazón!" El subrayado es mío.

¹⁰⁸ "¿Qué capricho te agita, Eugénie? Dínoslo con confianza".

¹⁰⁹ "Me gustaría una víctima".

dans le boudoir, la madre de Eugénie, Mme de Mistival, llega a buscarla; y éste será el elemento que ponga en movimiento la nueva pedagogía sadiana. La madre será vejada, azotada, violada, incluso por su hija. Y, después, cuando un valet de Dolmancé, Lapierre, haya inoculado un virus en Mme de Mistival, Eugénie será la encargada de coserle el coño [*le con*] y el culo [*le cul*]. Eugénie quería una víctima, su madre era la mejor candidata porque, en un mismo movimiento, le devolverá la lección (de madre a hija, según la tradición; ahora de hija a madre) y le enseñará algo nuevo. Eugénie, provista de un consolador, dice a su madre:

Venez, belle maman, venez, que je vous serve de mari [...] Ah! tu cries, ma mère, tu cries, quand ta fille te fout! [...] Me voilà donc à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépuclée que d'aujourd'hui!... Que de progrès, mes amis!... avec quelle rapidité je parcours la route épineuse du vice!... Oh! Je suis une *filie perdue!*...¹¹⁰ (299).

En efecto, el deseo puesto en circulación hará que Eugénie *se pierda*, pero no en un sentido negativo. Quizás esa “pérdida” podría leerse como la obtención de su autonomía. Y la enumeración de adjetivos: incestuosa, adúltera, sodomita, le sirve incluso para *reconocerse* en Dolmancé y en sus cómplices. Más aun, parece que es una fórmula, una letanía de iniciación, cuyo recorrido por diferentes términos para encontrar una identidad contiene, en su exceso, una búsqueda catacrética. Exceso imprecatorio, elocuencia extrema que va a desbordar el sentido al reedificar al fantasma sadiano. Y este desbordamiento, entonces, será una identificación en negativo pues todo acto de lectura de la obra del marqués nos concernirá (de entrada, como lectores) desde el momento en que un umbral se ha franqueado. El riesgo en que ha caído este sentido es

¹¹⁰ “Venga, querida mamá, venga para que yo le sirva de esposo [...] ¡Ah, gritas, madre mía, gritas cuando tu hija te coge! [...] Heme aquí, a la vez, incestuosa, adúltera, sodomita, y todo ello por una joven apenas desvirgada!... ¡Qué progresos, amigos míos!... ¡con qué rapidez recorro el sendero espinoso del vicio!... ¡Oh, soy una hija perdida!...” El subrayado es mío.

el riesgo de la secularización, justo como el fantasma. Subrayo que el fantasma está secularizado porque, en la escena en que aparece en *La philosophie dans le boudoir*, es el desdoblamiento de Dios. ¿A quién dirigiremos nuestras plegarias ahora? En esta interlocución con el fantasma de Dios, todos los lectores de Sade hemos podido mancharnos [*se souiller*] en “lo que los tontos llaman crímenes” (310).

Pero ¿qué quiere enseñar Eugénie a su madre cuando, en el furor de su lección, le dice: “*Ah, garce! Je vais t’apprendre à être libertine!*”?¹¹¹ (299-300). Michel Delon escribe:

Le terme de *libertin* qui, étymologiquement, désignait un affranchi, c’est-à-dire un ancien esclave marqué par l’infamie de son origine servile, est devenu la formulation d’un élitisme intellectuel ou social. Le libertin est celui qui se permet de penser ou d’agir différemment, de s’exclure de la règle commune. Au fur et à mesure que la critique de la religion s’est imposée de façon publique sous la forme de la philosophie des Lumières, le libertinage a eu tendance à se spécialiser dans ses acceptions sexuelles et sociales.¹¹²

Naturalmente, a partir de la cita de Delon, podemos ver que Eugénie quiere transmitirle la lección paradigmática: pensar de otra manera. Parafraseando a Annie Le Brun, es la lección del “rodeo” [*détour*] al excluirse de la “regla común”; sin embargo, a través del libertinaje, Sade quiere mostrar, sobre todo, el anverso de la autonomía. Como parte de la lección, Dolmancé dice a Eugénie:

Commencez à partir d’un point, Eugénie, c’est que rien n’est affreux en libertinage, parce que tout ce que le libertinage inspire l’est également par la nature; les actions les plus

¹¹¹ “¡Ah, jovencueta, voy a enseñarte a ser libertina!”

¹¹² Michel Delon, *P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, p. 61. “El término ‘libertino’ que, etimológicamente, designaba a un ‘liberto’, es decir, a un esclavo marcado por la infamia de su origen servil, llegó a ser la formulación de un elitismo intelectual o social. El libertino es aquel que se permite pensar o actuar de manera diferente, excluirse de la regla común. A medida que la crítica de la religión se impuso de forma pública bajo la forma de la filosofía de las Luces, el libertinaje optó por especializarse en sus acepciones sexuales y sociales”. Subrayado en el original.

extraordinaires, les plus bizarres, celles qui paraissent choquer le plus évidemment toutes les lois, toutes les institutions humaines (car, pour le ciel, je n'en parle pas), eh bien, Eugénie, celles-là même ne sont point affreuses, et il n'en est pas une d'elles qui ne puisse se démontrer dans la nature¹¹³ (156).

El libertinaje se hace eco del lenguaje de la Naturaleza. Es el punto articulador entre ese lenguaje primigenio, vago, casi olvidado, y el mundo de las leyes humanas, de las instituciones. Un punto de unión que viene a trastocar incluso el concepto de autonomía pues, si la Naturaleza nos inspira, y en ella cabe la creación y la destrucción, lo bello y lo terrible, los hombres, en esta República del libertinaje que se expresa por boca de Dolmancé pero también mediante el panfleto *Français encore un effort si vous voulez être républicains*, no *darán cuerpo* al caos, sino a una experiencia humana extrema, como aquella mostrada a la madre por Eugénie de Mistival, en la que diría: “hay que experimentar todo, hay que decir todo”, aunque también: “vamos a perder todo”. El “rodeo” lleva de la autonomía a una República bastante singular donde iremos a reconocernos en los otros, mediante la experiencia, o a través de una pasión nominativa, para *darle sentido* a la Naturaleza, y morir. Y *dar sentido* a la Naturaleza, traerá detrás de sí el rodeo, el desvío [*détour*], la energía imprecatoria, la pasión nominativa y sus riesgos. El horror entonces nos abre a un reconocimiento en los otros porque, al desvelarse nuestra naturaleza común, deja ver la experiencia por antonomasia (experimentar todo, decir todo, perder todo). O, al menos, lo que está *por experimentarse*.

Antes de abundar en la idea de reconocimiento, no hay que dejar de observar que la experiencia extrema podría ser también aquella donde no exista el hombre. Annie Le

¹¹³ “Comience a partir de un punto, Eugénie, pues nada es espantoso en libertinaje, porque todo lo que el libertinaje inspira lo inspira también la naturaleza; las acciones más extraordinarias, las más extrañas, las que parecen chocar más evidentemente a todas las leyes, todas las instituciones humanas (por el cielo, no diré más); bueno, Eugénie, aquéllas no son espantosas, y no hay ninguna que no pueda demostrarse en la naturaleza”.

Brun, dice al respecto, cuando estudia ciertas semejanzas entre el pensamiento de Rousseau y Sade, que una de las diferencias más importantes es la manera en que ven a la Naturaleza.

Quand Rousseau parle de la nature, il utilise la nature. C'est un point de vue toujours anthropocentriste. Lui, en tant qu'homme, est là, et la nature lui sert de décor, plus exactement lui sert de support existentiel. Tandis que la grande nouveauté de Sade, c'est qu'il est le premier à avoir pensé l'univers sans l'homme. Et cela est la conséquence de son *athéisme*.¹¹⁴

El ateísmo de Sade, no está de más repetirlo, es notable pues la Naturaleza, debido a sus leyes de creación y destrucción, se permitiría prescindir de los seres humanos. En este sentido, pensar en esta República sadiana de las pasiones es hacer evidente la secularización más importante, sin el hombre y sin Dios; aunque, he de añadir, con la ausencia divina expresada en una mediación energética, el fantasma, pues no olvidemos que, sin Dios, el fantasma abre un espacio de interlocución para el hombre nuevo, el hombre que vivirá sin Dios (e incluso sin el hombre mismo). Y pensar esa Patria del placer es, al mismo tiempo, abrir la puerta a una idea de fraternidad que se reconoce en un lenguaje primigenio.

Este reconocimiento, por otro lado, también apela a lo maravilloso, según Le Brun, en el sentido en que esa magnificación del horror abreva de las historias de hadas, donde lo monstruoso tiene vida y lugar entre nosotros, *existe*: “*C'est ça le merveilleux de Sade, de nous montrer les choses les plus énormes, les créations imaginaires les plus*

¹¹⁴ Annie Le Brun, “Le secret de Juliette”, pp. 33-34. “Cuando Rousseau habla de la naturaleza, utiliza a la naturaleza. Aún es un punto de vista antropocéntrico. Él está ahí, en tanto hombre, y la naturaleza le sirve de decorado, más exactamente, de soporte existencial. Mientras que la gran novedad de Sade reside en que es el primero en pensar al universo sin el hombre. Y ello es consecuencia de su ateísmo”. El subrayado es mío.

incroyables et de les poser comme des éléments du monde de la réalité.”¹¹⁵ El correlato, empero, estará en la misma Naturaleza, por ejemplo, cuando Sade nos presenta personajes que son las fuerzas *telúricas* que velan por nosotros, siempre con el riesgo de desbordarse y aniquilarnos: “*L’ogre Minski, par exemple, personnage extraordinaire dont ‘les éjaculations sont aussi tumultueuses, abondantes à la dixième fois qu’à la première’, Sade le pose comme une montagne, comme un volcan.*”¹¹⁶ El clásico terror que podría desprenderse de una historia de este tipo da dimensión a la experiencia común, la convierte en un sustrato, como lo que nace del terror que los niños sienten ante las historias de fantasmas, brujas, ogros, entre otros. Recordemos el relato que Sade, de manera desenfadada, nos presenta acerca de la joven que va a desposarse con un hombre que se inclina por las prácticas sodomitas. Como la chica carece de instrucción y de *experiencia*, esa primera noche (y, quizás, todas las siguientes), será el preámbulo de los equívocos futuros.¹¹⁷ Yo había escrito que ese texto representaba una parte del proyecto político poético de Sade al utilizar la figura de la joven sin instrucción como el elemento que no puede completar el proceso hermenéutico. Ahora, este sustrato de terror, pues, de horror, de fascinación, que nace a partir de la lectura de Sade (en realidad podría escribir identificación, reconocimiento) nos ha permitido completar un proceso de comunicación, una hermenéutica. En cada una de sus páginas nos nombramos, nos clasificamos y, por un efecto de negatividad, nuestra autonomía se transforma a la luz de un lenguaje que corre, difuso, desde el principio de los tiempos. Uno como el anverso del otro: dos cifras que se excluyen, como el sistema binario, pero que nos contienen. Una elocuencia, mediación energética, que se dirige a una

¹¹⁵ *Ibid*, p. 28. “Eso es lo maravilloso en Sade: mostrarnos las cosas más grandes, las creaciones imaginarias más increíbles y que las coloque como elementos del mundo de la realidad”.

¹¹⁶ *Ibid*. “El ogro Minski, por ejemplo, personaje extraordinario cuyas ‘eyaculaciones son tan tumultuosas, abondantes, la décima vez como la primera’, Sade lo presenta como una montaña, como un volcán”.

¹¹⁷ Ver pp. 41 y 42 de este ensayo.

disminución, es decir, al placer que, en su cúspide, va a hacer gala de una pasión muy singular, una pasión nominativa.

Sólo como apunte final, antes de pasar al capítulo siguiente, Louis Forestier, un estudioso de la obra de Rimbaud, encuentra que uno de los motores de la escritura de *Une saison en enfer*, sin que el poeta sea necesariamente ateo, es la sospecha que surge ante la lectura de las escrituras santas. Y subraya: “*Au Verbe dénué de fondement il faudra substituer la puissance d’autres Mots.*”¹¹⁸ De una manera no tan evidente, el proyecto poético de Sade se inscribe en esa misma vía. Es el lustre del exceso imprecatorio, el fantasma edificado una y otra vez por el alba de todas las pasiones. Y el hombre, un día después de la Revolución, habría abierto los ojos a un mundo terrorífica y maravillosamente nuevo.

¹¹⁸ Arthur Rimbaud, *op. cit.* Ver “En guise de préface”, p. XXVIII. “Al verbo desprovisto de fundamento habrá que sustituirlo con la potencia de otras Palabras”.

CAPÍTULO III

JULIETTE EN SU GABINETE

J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit,
pris l'engagement de le rendre à son état primitif
de fils du soleil, –et nous errions, nourris du vin des cavernes
et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule.

Rimbaud

La philosophie dans le boudoir e *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice* tienen una característica común: la presencia protagónica de una figura femenina joven que inicia su vida en el libertinaje.¹¹⁹ Esta característica es importante porque se comienza a dar dimensión a la mujer en la escena literaria, en aras del afán didáctico que reviste todo el siglo XVIII. Y es importante, también, porque esta mujer, en un mundo de privilegios masculinos, hace gala de argucias, estrategias lectoras que la harán ascender en la jerarquía libertina. No es que el marqués haya sido un feminista *avant la lettre*, pero me parece notable que el escritor haya concedido a sus personajes femeninos el estatuto de lector, y con esto quiero decir, la capacidad de atravesar la red de signos para poder posicionarse en ella y crear un paradigma. Dos importantes diferencias se asoman, sin embargo, entre ambas novelas. La escena de *La philosophie...* ocurre *adentro*; el texto, de hecho, aparece como un libreto teatral y algunos de los personajes (Dolmancé, Mme de Saint Ange y Eugénie de Mistival) van a hacerse cargo de las disposiciones corporales, como si se arrogaran el papel del director de escena. La segunda diferencia, muy ligada a la anterior, es la situación enunciativa: mientras *La philosophie...*, como acabo de anotar, funciona a la manera de libreto teatral, *Histoire*

¹¹⁹ Annie Le Brun, ve un parecido entre tres heroínas de Sade: Eugénie de Mistival, Juliette et Eugénie de Franval. Cf. Annie Le Brun, "Avant et après Juliette" en *Sade, aller et détours*, pp. 79-107.

de Juliette... es un relato en primera persona. De esta manera la vida de Juliette va a llevarnos por muchos lugares: el convento donde recibe su primera educación, el interior de las casas de algunos de sus protectores, el bosque, Italia, las faldas del volcán, entre otros. Debo decir que esta novela aparece como un *work in progress* pues más adelante Sade dará a luz, en seis tomos, la versión definitiva de la historia de Juliette y, por otro lado, porque los nombres de los diferentes apartados, en esta versión que analizo, hacen pensar en un borrador o en un diario, quizás. Los títulos son: “Les débuts de Juliette”, “Juliette et Saint-Fond”, “Juliette à Naples” y “Derniers exploits de Juliette.”¹²⁰ En este último, de manera particular, veo que Sade da un estatuto de heroína a Juliette al definir sus acciones como hazañas [*exploits*].

La primera parte comienza con un párrafo en el que se nos hace saber que la historia de Juliette tiene un antecedente: la historia de Justine, hermana de Juliette; aunque lo notable es que ésta nos hace saber que el relato de su historia nace debido al relato de aquella. Juliette dice: “*et comme c’est d’elle [una de sus amigas] et d’une religieuse de ses amies que j’avais reçu les premiers principes de cette morale qu’on est surpris de me voir, aussi jeune, dans les récits que vient de vous faire ma soeur [Justine], je dois, ce me semble, avant tout, vous entretenir de l’une et de l’autre.*”¹²¹ Ya desde este primer párrafo, va a excluirse radicalmente la presencia de Justine, como si Juliette subrayara un momento y un lugar enunciativos [*le lieu et la formule*]. Por otra parte, la narradora también hará patente el carácter de su relato al utilizar como recurso una figura mitológica, la sirena: “[*je dois*] *vous rendre un compte exact de ces premiers instants de ma vie où, séduite, corrompue par ces deux sirènes, le germe de tous les vices naquit au*

¹²⁰ “Los inicios de Juliette”, “Juliette y Saint-Fond”, “Juliette en Nápoles” y “Últimas hazañas de Juliette”.

¹²¹ Sade, *Historire de Juliette ou Les prospérités du vice*, p. 14. Las próximas referencias de las citas de esta novela aparecerán en el cuerpo del texto indicadas entre paréntesis. “[...] y como yo había recibido tan joven, de ella y de una religiosa, los principios básicos de esta moral que les sorprende escuchar en los relatos que acaba de contarles mi hermana, me parece que, antes de todo, debo hablarles tanto de una como de la otra”. El subrayado es mío.

fond de mon cœur”¹²² (*Ibid*). A partir de este gesto tan simple, podemos darnos cuenta de que nuestra heroína tiene un espesor cultural, un espesor que se hará más notable en la *transmisión* pues ya Juliette sabe que el lector, a su vez, será susceptible de ser seducido por su relato, y que el vicio podrá nacer en el fondo de todos los corazones. Pero la naturaleza sirénica de Juliette toma fuerza, sobre todo, de la imaginación, de ese río que se desborda para devastarlo todo a su paso. Al menos es lo que Delbène, la religiosa a la que se ha referido Juliette en el párrafo introductorio, le comparte. Es Delbène quien le enseña los principios y las virtudes del libertinaje. La monja misma acepta que es mejor, para la sociedad, que ella se encuentre recluida en el convento: “*Ignores-tu que les effets d’une imagination aussi dépravée que la mienne sont comme les flots impétueux d’un fleuve qui se déborde? La nature veut qu’il fasse du dégât, et il en fait, n’importe comment*”¹²³ (22). Y es la imaginación, ni más ni menos, la que abre paso a Juliette en el mundo libertino, como veremos más adelante. Por el momento, conservemos esta imagen: si Delbène ha preferido permanecer en el convento ateniéndose a “*cette douce façon de faire le mal*”¹²⁴ (*Ibid*), es decir, gozando de sus correligionarias, Juliette va a salir al encuentro con el mundo. De esta experiencia nacerá su fuerza narrativa, el río que se desborda como el canto más fulguroso. Y esto va a oponerla a aquel otro gran personaje femenino de *Les liaisons dangereuses*, la marquesa de Merteuil, pues en esta novela, la marquesa sólo confía su historia a su cómplice, el vizconde de Valmont, a riesgo de ser descubierta ante su sociedad, quien cree que es una mojigata. Al final, cuando los cómplices se declaran la guerra, esa

¹²² “[debo] hacerles un relato exacto de esos primeros instantes de mi vida en que, corrompida por aquellas dos sirenas, el germen de todos los vicios nació en el fondo de mi corazón”.

¹²³ “¿Ignoras que los efectos de una imaginación tan depravada como la mía son como las corrientes impetuosas de un río que se desborda? La naturaleza quiere que provoque daños y lo hace de cualquier manera”.

¹²⁴ “[...] esa dulce forma de hacer el mal”.

misma historia va a servir para hundirla. En el caso de Juliette, su historia no corre ese riesgo, puede *darse, transmitirse* y, en ese sentido, devastar todo a su paso.

Ahora voy a detenerme en una escena muy curiosa que tiene lugar después de que Juliette ha renovado votos de obediencia total al ministro Saint-Fond. Esta escena ocurre después de que Saint-Fond ha masacrado a toda una familia, bajo el pretexto de la venganza. Cada uno de los integrantes ha sufrido vejaciones, violaciones, las peores torturas, en resumen, el tradicional catálogo sadiano. Poco después, Saint-Fond pide una chica a Juliette, una de las que ésta ha reunido para su serrallo personal. En general, Juliette no tendría inconveniente ante tal petición porque haría cualquier cosa para complacer a su protector y, evidentemente, para ascender en la escala libertina. Sin embargo, una duda asoma en ella y eso es muy curioso: “*J’aimais Palmire. La livrer à cet anthropophage me coûtait beaucoup: mais comment désobéir?*”¹²⁵ (185). Pero esta escena brinda un detalle aún más asombroso; cuando presentan a la chica, Palmire, ante Saint-Fond, éste la lleva a un gabinete: “*Au moment que Palmire parut, Saint-Fond, sautant à bas du lit, s’entortille dans une robe de chambre et, saisissant brusquement cette fille, il passe avec elle dans un cabinet séparé. La séance fut longue; j’entendis les cris de Palmire. Au bout d’une heure, tous deux rentrèrent*”¹²⁶ (*Ibid*). Lo que marca un hito en la novelas de Sade es este espacio inefable que se abre en medio de toda la brutalidad que se despliega generosamente en otras escenas, en otras novelas, donde aparecen los libertinos más consumados. Este espacio lo llamo inefable porque justamente no se presta a ninguna clasificación. En la escena que nos ocupa, poco después de que Saint-Fond sale del gabinete de marras, pide a Juliette que no pregunte nada: “*Ne lui faites aucune question [a Palmire] sur ce qui vient de se passer; j’ai des*

¹²⁵ “Apreciaba a Palmire. Entregarla a este antropófago me costaba mucho pero ¿cómo desobedecer?”

¹²⁶ “En el momento en que Palmire entró, Saint-Fond, saltando de la cama, se mete en una bata y, tomando bruscamente a la chica, pasa con ella a un gabinete privado. La sesión fue larga; escuché los gritos de Palmire. Al cabo de una hora, ambos regresaron”.

raisons, sans doute, pour que vous l'ignoriez, dès que je vous le cache"¹²⁷ (*Ibid*). Si en cada una de sus novelas, Sade parece solazarse en mostrarnos cada una de las pasiones humanas detalladamente, ¿por qué abrir este espacio en el que no puede descubrirsenos nada? ¿Qué horror aún más insoportable que aquéllos compendiados en *Les 120 journées de Sodome* se nos vela y por qué?

Una de estas escenas se presenta también en *Les 120 journées de Sodome* cuando, en el primer día, aparece la esposa del duque y sufre ciertas vejaciones que se nos ocultan en aras de la economía del relato, es decir, porque, en la intención compendiadora de la obra, no es momento aún para desvelarnos este tipo de excesos: "*Le premier objet qui se présente à lui [al duque] fut sa femme, pleurant des mauvais traitements d'Hercule, et cette vue l'anima à tel point qu'il se porta sur-le-champ à des excès avec elle qu'il nous est encore impossible de dire.*"¹²⁸ Quizás más adelante se nos diga pero, por el momento, un secreto se cierne y abre un espacio de interlocución. ¿Qué pasa?, ¿cómo?, ¿a qué se debe este carácter comunicable?, son las preguntas básicas que surgen ante tales escenas.

Otra de estas escenas aparece en *La philosophie dans le boudoir*, al final del quinto diálogo. Dolmancé, el gran libertino, quiere pasar a un gabinete privado con Agustín, el jardinero: "*Je vais vous demander, mesdames, la permission de passer un instant dans un cabinet voisin avec ce jeune homme.*"¹²⁹ Y ante la petición de Mme de Saint-Ange de hacer delante de la pequeña sociedad lo que habrán de hacer en privado, pues ya antes

¹²⁷ "No le preguntes nada sobre lo que acaba de suceder; tengo razones, sin duda, para que no lo sepas puesto que te lo oculto". El subrayado es mío.

¹²⁸ Sade, *Les 120 journées de Sodome*, p. 87. "El primer objeto que se presentó ante él fue su esposa, llorando por los malos tratos de Hercule, y esto lo excitó a tal punto que, inmediatamente, se entregó a excesos con ella que, por el momento, no nos es posible revelar".

¹²⁹ *Id*, *La philosophie dans le boudoir*, p. 281. "Voy a pedirles, señoras, permiso para pasar un momento a un gabinete contiguo con este joven".

todos se han librado a los excesos que nacieron de la imaginación de Dolmancé, éste añade: “*Non, il est de certaines choses qui demandent absolument des voiles.*”¹³⁰

Antes de seguir, quiero traer a colación una reflexión que surge a partir de la confesión que Hélène Cixous hace a Jacques Derrida a propósito de la operación que le hacen contra la miopía. Para Derrida, ésta era “una *'postura de confesión (aveu)'* en la cual ella (que casi nunca usa el ‘yo’ para ella) hasta aquí había vivido y visto sin ver, y sobre todo, sin saber que un día, gracias a una cirugía imprevista del ojo, ella vería, vería sin aún saber lo que vería, y lo que ver quisiera decir.”¹³¹ Este juego de sentidos (lo que ver quisiera decir) ilumina el trabajo que Derrida hará con los términos en este ensayo. Más adelante utiliza la expresión “*tenir en laisse*”, que remite a alguien (algo) que, en el campo semántico de la ceguera, es sujetado, conducido, guiado mediante una correa; así, pues, Derrida hace del velo natal de la miopía un lazo que guía y sujeta. Aunque, desde un punto de vista más general, es la perspectiva que él tiene de la escritura *qui nous tiendrait en laisse*.¹³² Después se pregunta “¿Cómo puede un velo mantener en lazo (*tenir en laisse*)? ¿‘Lazo’, qué quiere decir cuando se habla de un velo?”; y responde: “Ése es todo el asunto, cada palabra cuenta. Agarra, toca, jala, como un lazo, afecta y a veces rasga la piel, hiere, penetra bajo la superficie epidérmica, lo que un velo nunca hace cuando sólo vela la vista.”¹³³ Cuando Dolmancé dice que hay cosas que “necesitan velos absolutamente” hace referencia precisamente a esto, pues no son velos que velarían la vista sino las cosas, y cada cosa, en la potencia nominativa sadiana, está asociada a una manera de cubrir, o de preparar para la revelación. En su intención de cubrir, el gabinete sadiano, a la manera de un velo natal, prepara para una

¹³⁰ *Ibid*, p. 282. “No, hay ciertas cosas que necesitan velos absolutamente”. El subrayado es mío.

¹³¹ Jacques Derrida, “Un verme de seda. Puntos de vista pespunteados sobre el otro velo” en *Velos*, p. 46. Subrayado en el original.

¹³² *Cf. Ibid*, particularmente, “Notas de la traductora”, p. 89.

¹³³ *Ibid*, p. 46. Subrayado en el original.

entrega a ciegas. O para una entrega en donde “ver” tiene otra connotación, una potencia deletérea.

Volvamos a Sade para ver que, de las tres escenas, la que presenta menos problemas es la que aparece en *Les 120 journées de Sodome*, pues es parte del artificio escritural. El mismo narrador subraya: “*Le lecteur, qui voit comme nous sommes gênés dans ces commencements-ci pour mettre de l’ordre dans nos matières, nous pardonnera de lui laisser encore bien des petits détails sous le voile*”¹³⁴ (*sic*). Éste, digamos, es un velo práctico. Posteriormente tenemos la escena en el tocador, y aquí lo que se pone en evidencia, de entrada, es una “camaradería” masculina pues Dolmancé no deja de enfatizar: “[...] *ceci est une affaire d’honneur et qui doit se passer entre hommes: une femme nous dérangerait...*”¹³⁵ Sin embargo, hay algo que se nos sigue ocultando, incluso aunque el hermano de Mme de Saint-Ange desvele a las mujeres lo que va a pasar en el gabinete. Como si hiciera falta aún una mujer que pudiera quitarse el velo que le impide darse cuenta de “lo que ver quisiera decir”. Ahora, la escena en donde aparece Juliette ante el secreto de Saint-Fond es la menos clara porque a Juliette, la libertina por antonomasia, nunca se le desvela el secreto y el gabinete va a fungir indefinidamente como enigma, como el sitio al que difícilmente podrá tener acceso. Si en el capítulo anterior, el exceso imprecatorio era capaz de construir un fantasma que contenía (contiene), como en sordina, todas las pasiones, todas las maneras de nombrar, todas las palabras, en la novela de Juliette se abre un *espacio que quiero llamar de interlocución*. Pues después del llamado de Dolmancé a hacer un esfuerzo para forjar una Patria de los placeres, una nueva República de las pasiones, el hombre, desde el punto de vista de Sade, ya no está transubstanciado en Dios. Es cierto, queda su huella,

¹³⁴ Sade, *Les 120 journées...*, p. 87. “El lector, que ve cómo nos incomodamos con estos comienzos para poner orden a las cosas, nos perdonará que le dejemos aún algunos detalles sin desvelar”.

¹³⁵ *Id*, *La philosophie dans le boudoir*, pp. 282 y 283. “[...] esto es una cuestión de honor que debe arreglarse entre hombres: una mujer nos perturbaría...”

el fantasma al que se llena de invectivas, y con ella, todas las palabras que, como encantamientos, daban fuerza a la celebración de Dios en la tierra, Dios que era la gracia, el gozo, el vino y el cordero. ¿Qué ha hecho Sade con estas palabras? De entrada, propone un remedo de la ceremonia divina: “*Le nom de Dieu n’y sera jamais prononcé qu’accompagné d’invectives ou d’imprécations, et on le répétera le plus souvent possible*”¹³⁶; para, de esta manera, hacer trastabillar la potencia emocional contenida en las palabras santas. Palabras que *agarrarían, tocarían, jalarían, como un lazo, afectarían y a veces rasgarían la piel, herirían, penetrarían bajo la superficie epidérmica*, como bien escribió Derrida para referirse al velo. O, aún más, quiere expropiarles la fuerza y la resonancia. No dejemos de ver cómo la idea de velo funciona para hacer evidente lo que se cubre. O para hacer evidente que algo se cubre. Eso sucede al dirigirse al fantasma con blasfemias: a una palabra de la ceremonia santa se sobrepone otra imprecatoria, como si fuera un velo. Más adelante trabajaré un poco la relación entre palabra y velo-prenda-atavío.

Después Sade va a proponer el gabinete. Pero el gabinete parece tener una función práctica: la puesta en marcha de la imaginación. Ya Annie Le Brun ha enfatizado este rasgo característico de Juliette¹³⁷, lo que la hace remontar los obstáculos de la jerarquía libertina. Saint-Fond mismo lisonjea su imaginación sin límites: “[...] *invente, Juliette, invente donc quelque chose; ta tête est délicieuse, tout ce que tu proposes est divin*”¹³⁸ (83). Este mérito no es menor si tomamos en cuenta uno de los principios básicos de la depredación libertina transmitido por boca de Delbène, en los albores de la educación de Juliette: “*il n’y a de bon que les jouissances criminelles, et que plus on les environne*

¹³⁶ *Id*, *Les 120 journées...*, p. 69. “El nombre de Dios nunca será pronunciado más que acompañado de invectivas o imprecaciones, y lo repetiremos lo más frecuentemente posible”.

¹³⁷ Cf. Annie Le Brun, “Cerdo fresco de mis pensamientos” en *De pronto un bloque de abismo*, pp. 257-281, y “Le secret de Juliette” en *Sade, aller et détours*, pp. 17-47.

¹³⁸ “[...] inventa, Juliette, inventa algo; tu imaginación es deliciosa, todo lo que propones es divino”.

*d'horreurs, plus on leur prête de charmes [...]*¹³⁹ (64), de tal manera que, después de todo, un libertino sí debe *crear* para sobrevivir. La máxima de Mme de Saint-Ange en *La philosophie dans le boudoir* (“*Une jolie fille ne doit s’occuper que de foutre et jamais d’engendrer*”¹⁴⁰), se desdibuja ante la experiencia *engendradora* que vive Juliette en su pequeña sociedad para remontar los obstáculos, como si el sexo, en lugar de hacerle engendrar vida humana, le diera materia e impulso para engendrar, (*crearse* en las) historias. En resumen, la apología que hace Delbène del crimen (lo bueno de las fruiciones criminales) es un canto al poder creativo que salva. No dejemos de notar, por otra parte, el campo semántico que construye Sade con las palabras “bueno” “fruición” y “encantos” asociadas al crimen. De la misma manera en que la potencia de Dios está asociada a ciertas palabras, así se quiere construir una cadena semántica que imponga nuevos ritmos para el crimen. De tal suerte que, en esta tensión entre lo desconocido del gabinete y la imaginación que hay que poner en movimiento para superar los horrores inconfesables, hay un espacio de creación que quiere dejarse escuchar: curiosa asociación entre la poiesis y el gabinete de estirpe filosófica.

Este lugar indiscernible, puedo aventurar, sirve para que Juliette cobre lugar y salve la vida. Cuando digo que Juliette cobra lugar, quiero que se entienda que ella, su manera de engendrar historias, tienen lugar. Este poder creativo, hay que tenerlo claro, es una condición *sine qua non* para que no pierda la vida. Ya habíamos visto el espesor cultural de la heroína sadiana cuando hace mención de las sirenas. El detalle es que quienes sucumben son los propios libertinos, pues la imaginación paradigmática de Juliette acicatea sus pasiones de manera singular. En ese canto mitológico, entonces, Juliette salva la vida.

¹³⁹ “no hay nada bueno más que las fruiciones criminales, y entre más se les rodea de horrores, más se les atavía de encantos [...]

¹⁴⁰ Sade, *La philosophie dans le boudoir*, p. 38. “Una joven bonita sólo debe ocuparse de *coger* y nunca de *engendrar*”. Subrayado en el original.

Pero eso no es todo y, para expresar lo siguiente, voy a traer a colación ideas que ya han sido expresadas. En primer lugar, ya hablé del interés pedagógico que atraviesa el siglo XVIII, aunque el acento, hay que decirlo, se centra particularmente en la formación de las mujeres. También he mencionado el relato, *L'époux complaisant*¹⁴¹, en el que Sade ironiza sobre la poca educación que reciben las jóvenes. Al respecto, yo enfatiqué que hacia falta un lector avezado para cerrar el circuito hermenéutico. Ya he expresado, también, que la obra de Sade está permeada por la idea de una República de las pasiones que estaría regida por el lenguaje que la Naturaleza ha inscrito en todos los seres vivientes y que contiene la experiencia total, en nombre de las pasiones que se expresan de manera particular en cada individuo. Desde esta perspectiva, el hombre, en esa República paradigmática, viviría literalmente secularizado, es decir, sería un hombre totalmente nuevo. El espacio de interlocución que se ha establecido desde el canon cristiano estaría agotado y daría paso a otro lugar, a otra interlocución. Con la última heroína sadiana, Juliette, yo leo una intención de erigir un lector paradigmático, capaz de cerrar el círculo hermenéutico por antonomasia, capaz de otra interlocución con el hombre, con lo más nuevo del hombre porque, a pesar de que Sade proclame una fraternidad en nombre de un lenguaje prístino (el de la Naturaleza), inscrito en los albores de la vida, lo cierto es que esa Patria placentera, esa República de marras daría paso a otro paradigma: un hombre que puede ser todos los hombres (o un hombre que puede prescindir del hombre). ¿Por qué Juliette podría ser este interlocutor? Curiosamente, una posible respuesta podría ser aquella expresada por esa otra libertina consumada cuando se desvela ante su cómplice. Hablo de la marquesa de Merteuil, en *Les liaisons dangereuses*, quien en la carta LXXXI escribe al vizconde: “*Et qu’avez-vous donc fait, que je n’ai surpassé mille fois? Vous avez séduit, perdu même beaucoup*”

¹⁴¹ Ver pp. 41 y 42 de este ensayo.

de femmes: mais quelles difficultés avez-vous eu à vaincre? quels obstacles à surmonter? où est le mérite qui soit véritablement à vous?”¹⁴² La marquesa pone en evidencia una posición de privilegios. Del otro lado de ese mundo masculino privilegiado, ella ha creado su propio personaje gracias a la observación, al estudio de las ideas y la cultura de su tiempo: “*J’étudiai nos mœurs dans les romans; nos opinions dans les philosophes; je cherchai même dans les moralistes les plus sévères ce qu’ils exigeaient de nous, et je m’assurai ainsi de ce qu’on pouvait faire, de ce qu’on devait penser, et de ce qu’il fallait paraître.*”¹⁴³ Ahora ella porta una máscara, una nueva naturaleza, producto de su audacia y de su astucia. La marquesa no ha escatimado artificios para hacerse del control de la gente que la rodea, pues es ella quien dirige sus vidas. Sin embargo, al final, cuando la correspondencia entre los dos cómplices es revelada al mundo, ella debe escapar a otro país porque su viejo mundo ya no puede contenerla. Mme de Volanges escribe: “*On croit qu’elle a pris la route de la Hollande.*”¹⁴⁴ Tal parece, entonces, que el nuevo interlocutor para el mundo preconizado por Sade requiere nuevos ojos, más aún, la experiencia de lo que se ha tenido que sortear para llegar a la cima. Y nuevos oídos. En el anverso de esta moneda está la virtud de Justine cuyo fulgor habría dejado de brillar para los ojos del hombre nuevo. La hermana de Juliette no es heroína sadiana porque, en su profesión de fe, ha desgastado la potencia rítmica de las palabras asociadas a Dios, como un turiferario que ha perdido su incienso y su ceremonia. Empero, Sade ha escogido a una mujer, otro tipo de mujer, como heroína, porque anticipa, en aras de su incipiente proceso formativo,

¹⁴² Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, p. 209. “¿Y qué ha hecho usted que yo no haya superado mil veces? Usted ha seducido, incluso ha conducido a la perdición a muchas mujeres: pero ¿qué dificultades tuvo para vencerlas?, ¿qué obstáculos tuvo que remontar?, ¿dónde está su verdadero mérito?”

¹⁴³ *Ibid*, p. 215. “Analice nuestras costumbres en las novelas; nuestras opiniones en los filósofos; incluso busqué en los moralistas más severos lo que exigían de nosotros y, de esta manera, me aseguré de lo que podíamos hacer, de lo que debíamos pensar y de lo que era necesario parecer”. El subrayado es mío.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 455. “Creemos que tomó el camino hacia Holanda”.

una utilización audaz y astuta de la potencia semántica, como en el ejemplo de las sirenas, al principio de este capítulo, y como podremos ver un poco más adelante.

Volvamos ahora a ese espacio de interlocución que hace que Juliette imagine, se rebase, se transmita, salve su vida, es decir, el gabinete. ¿Qué horror inefable podría llevarse a cabo dentro de él? Ella misma, al final de la novela, nos transmite un relato terrible sobre cómo Noirceuil, otro de sus protectores, y ella misma, torturan y matan a su hija, la pequeña Marianne. Lo curioso es que, así como con Palmire, la joven que fue entregada a Saint-Fond para que éste se librara a sus pasiones inconfesables en el gabinete, así Juliette nos hace partícipes del miedo que le embarga cuando sabe que la vida de su hija corre peligro: “*Un peu effrayée de ces apprêts pour ma pauvre Marianne, je m’avisai de rappeler à Noirceuil les promesses qu’il m’avait faites*”¹⁴⁵ (308). Las promesas de las que habla tienen que ver con respetar la vida de la niña pero Noirceuil no lo hace. Al final, después de varias escenas de lubricidad sadiana en donde, entre otras cosas, se ha desflorado y sodomizado a la pequeña, Juliette exclama: “*Fais de Marianne ce que tu voudras, foutu gueux!, dis-je en fureur, je te la livre...*”¹⁴⁶ (318), *fórmula* que sirve para que Noirceuil tome a Marianne y, en el paroxismo, la *entregue* a las llamas, ayudado por Juliette. Estas palabras que he llamado “fórmula” [*je te la livre*] indican un uso muy curioso del lenguaje en Sade porque sirve (y es muy claro en esta escena) para formalizar algo que habría sucedido aun sin el consentimiento oral de Juliette, es decir, la pequeña Marianne siempre estuvo condenada a la muerte a causa de la pasión asesina de Noirceuil. Éste responde, cuando Juliette le recuerda sus promesas: “*Juliette, amusons-nous, peut-être te tiendrai-je parole; mais si cela n’arrivait pas, tâche de trouver dans les luxures qui vont nous énvivrer assez de forces pour supporter*

¹⁴⁵ “Un poco asustada por esos preparativos para mi pobre Marianne, osé recordar a Noirceuil las promesas que me había hecho”. El subrayado es mío.

¹⁴⁶ “¡Haz de Marianne lo que quieras, maldito bribón!, dije exaltada, yo te la entrego”. El subrayado es mío.

le malheur que tu sembles craindre, et qui, pourtant, soit dit entre nous, n'aurait rien d'effrayant"¹⁴⁷ (309). Sin embargo, hay un efecto cuando Juliette pronuncia la fórmula: de manera evidente, Juliette entrega su hija al libertino y éste la entrega a las llamas. Lo que me interesa es que, en este efecto de transmisión, se juega un uso particular del lenguaje. El lenguaje tiene lugar para incidir, una vez más, en el proceso vida-muerte; por un lado, hemos visto cómo Juliette salva la vida gracias a su imaginación que se pone en movimiento debido a los relatos que hace a los libertinos para entretenerlos o para animar sus pasiones. Por el otro, nos damos cuenta de que, en esta fórmula, están concentrados una potencia y un residuo rítmico semántico. Como esta fórmula no es una sentencia de muerte, pues ya vimos que la pequeña Marianne habría muerto de cualquier manera, lo que busca Juliette en ella es un sedimento, una riqueza lingüística: pues al decir "*je te la livre*", dice "*je me la livre*" (no olvidemos que ella ayuda a Noirceuil cuando éste la entrega a las llamas). En el pronombre complemento "*me*", Juliette se ha descubierto, se ha entregado al lenguaje, como escribí antes: Juliette *ha tenido lugar*. Este descubrimiento quiere decir *desvelar*. El enigma del gabinete (superar lo inenarrable pues su vida depende de cómo Juliette entretiene las pasiones libertinas de sus protectores) ha obligado a Juliette a quitar el velo de las cosas y de las palabras porque, en ese recorrido por superar lo inconfesable, ella necesitaba palabras que *rasgaran la piel, hirieran, penetraran bajo la superficie epidérmica* y, así, salvar la vida. En este nuevo ver ("lo que ver quisiera decir") ella ha entregado la vida. La relación vida-muerte es aún más evidente, entonces, pues la muerte de su hija, en este caso, por quien se ha atrevido a arrancar una promesa imposible a Noirceuil, la ha obligado a *entrar* al gabinete, a lo más opaco del lenguaje, para salvarse. Aunque, por otro lado, también podemos decir que Juliette ha comprendido que, aun después del

¹⁴⁷ "Juliette, divirtámonos, quizás cumpla mi palabra; pero si ello no ocurriera, trata de encontrar en las lujurias que van a embriagarnos la fuerza necesaria para soportar la desgracia que parece temer y que, aquí entre nosotros, no tendría nada de temible". El subrayado es mío.

paroxismo que brinda el espectáculo de la muerte, el deseo libertino se encontrará con su fracaso, como escribe Simone de Beauvoir, es decir, con el hambre que nunca se sacia: “No es por escrúpulo abstracto que se prohíbe el exceso; [Sade] sabe, más bien, que tras el mortífero espasmo se sabrá una vez más fracasado.”¹⁴⁸ Juliette, en ese asesinato, se ha entregado a un secreto transparente que configura todos los gabinetes sadianos donde el fracaso libertino da dimensión a la muerte. Transparente porque, una vez *adentro* [“*je me la livre*”], el poder del gabinete ya no residirá en lo inconfesable, aunque seguirá teniendo un carácter ominoso. Es, como escribe Agamben, “el puro tener-lugar de una instancia de lenguaje sin ningún acontecimiento determinado de significado, [que] se presenta como una especie de ‘categoría de las categorías’ que subyace siempre ya en todo proferimiento verbal, y es, por lo tanto, singularmente cercana a la dimensión de significado del puro ser.”¹⁴⁹ Nosotros tenemos que considerar atentamente esta “dimensión de significado”, es decir, esa *intención de significar*. Al final de su obra, Sade, a través de su querida heroína, encuentra un lugar y una fórmula en donde todos los cuerpos, reunidos en los gabinetes inefables, darán lugar al lenguaje. Esas disposiciones corporales que, en una cifra algorítmica, indicarán el aquí y el ahora de las pasiones humanas. Deícticos sadianos.

Que Juliette sea la última heroína sadiana no me parece gratuito, pues ha venido a entregarse a un lugar, el gabinete, que, a pesar de su transparencia, no deja de proyectar una cierta indecibilidad. Bajo esta premisa, el siglo literario posterior trabajará la idea del sedimento semántico que va a renovar la lengua, como ya escribí antes al mencionar la premisa bajo la que Rimbaud parece haber escrito *Une saison en enfer*: la sustitución del Verbo en nombre de la potencia contenida en las nuevas palabras.¹⁵⁰ Y esto será

¹⁴⁸ Simone de Beauvoir, *El marqués de Sade*, p. 57.

¹⁴⁹ Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, p. 64.

¹⁵⁰ Ver cita 118 de este ensayo.

evidente en la poesía de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, entre otros. Giorgio Agamben enfatiza: “[...] a través del elemento musical, la palabra poética conmemora el propio lugar inaccesible originario y dice la indecibilidad del acontecimiento de lenguaje (es decir, *trova* [encuentra] lo inencontrable).”¹⁵¹

La última escena en este recorrido por la vida de Juliette, sobre la que quiero llamar la atención, es la que tiene lugar en el volcán. Sobre todo porque el volcán me parece una figura curiosa cuando Sade quiere dibujar una perspectiva para mirar a la Naturaleza. Me acerco a la figura del volcán y tengo en mente la idea del gabinete que he esbozado antes, así como la figura del castillo de Silling, de *Les 120 journées de Sodome*, a la que Annie Le Brun dedica un apartado en su libro *Sade, aller et détours*; figura que busca “*saisir physiquement ce sens de l’infini, en inventant un espace paradoxal dont l’irréalité grandissante va assurer sa puissance concrète.*”¹⁵² También tomo en cuenta el castillo que Béatrice Didier trabaja en su ensayo sobre la escritura de Sade. Ella enfatiza:

Le château sadien lui aussi possède un centre, un noyau, habituellement enfoncé solidement dans la terre: c’est la grande salle où les libertins se retrouvent pour les liturgies de haute envergure; c’est la salle de la parole, où les historiennes, au château de Silling, poursuivent chaque soir leur récit, devant tous les habitants du château réunis.¹⁵³

En ambos estudios, ese castillo encarnará cierta potencia, un lugar único que se basta a sí mismo con su cohorte de cuerpos a disposición del deseo libertino. Curiosamente, Béatrice Didier hace una relación entre incesto y castillo: ambos evidencian dinámicas

¹⁵¹ Agamben. *El lenguaje y la muerte...*, pp. 126-127. Subrayado en el original.

¹⁵² Annie Le Brun, “Un précipice au milieu du salon” en *Sade, aller et détours*, p. 57. “[...] asir físicamente este sentido del infinito, inventando un espacio paradójico cuya irrealidad creciente va a asegurar su potencia concreta”. Subrayado en el original.

¹⁵³ Béatrice Didier, *Sade. Une écriture du désir*, p. 26. “También el castillo sadiano posee un centro, un núcleo, habitualmente enclavado de manera sólida en la tierra: es la gran sala donde los libertinos se encuentran para las liturgias de gran envergadura; es la sala de la palabra, donde las *historiennes*, en el castillo de Silling, prosiguen cada noche su relato, delante de todos los habitantes reunidos en el castillo”.

cerradas que buscan desestabilizar el orden social y religioso. El incesto es una de las formas que son preconizadas en el libelo que Dolmancé lee a mitad de la acción de *La philosophie dans le boudoir*. Aunque, por lo demás, Didier subraya que varios filósofos de las Luces se esfuerzan por mostrar el “*caractère relatif et variable*”¹⁵⁴ de este tabú. Esta relación, entonces, quiere poner el acento en una potencia centrípeta que apuntalará la escritura sadiana: “[...] *en disant, et surtout en écrivant ce que l’on ne doit pas dire, et encore moins écrire, l’écrivain s’affronte à un interdit, en sachant très bien que là (comme son personnage par l’inceste), il remet en question tout le système social, tout le code des signes.*”¹⁵⁵ Pero justamente veo una diferencia sustancial entre esta figura abismal del castillo, que contiene la idea de infinito, por ejemplo, y la figura del gabinete que he trabajado antes. En las dos hay una potencia que se articula gracias al inextinguible deseo libertino; sin embargo, en el caso de Juliette, esa zona inefable (el gabinete) la lleva a conquistar el *afuera*. Juliette se ha entregado a ese gabinete-secreto inconfesable al entregarse a la muerte de su hija Marianne [*je me la livre*]. Lo que, quizás, es un reflejo de la conquista que quiere hacer el siglo XVIII en nombre de la libertad, ese siglo que se quiere ateo para, a falta de Dios (lo interior), erigir una nueva figura de adoración, la Naturaleza (lo exterior). Si Justine, la hermana de Juliette, ha dado la vida en nombre de Dios, su hermana va en busca de la Naturaleza, aunque para ello ha tenido que atravesar el más oscuro de los gabinetes. En ese gesto opaco, Sade nos brinda una poética pues Derrida escribe: “*Un texte reste d’ailleurs toujours imperceptible. La loi et la règle ne s’abritent pas dans l’inaccessible d’un secret, simplement elles ne se livrent jamais, au présent, à rien qu’on puisse rigoureusement*

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 32.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 40. “[...] diciendo, y escribiendo sobre todo lo que no debe decirse, y aún menos escribirse, el escritor se afronta a una interdicción, sabiendo muy bien (como su personaje mediante el incesto) que cuestiona todo el sistema social, todo el código de signos”.

nommer une perception.”¹⁵⁶ Desde mi punto de vista, la escritura sadiana no es un bloque abismal ni el lado oscuro de la humanidad. Es, sobre todo, un reservorio que se quiere semántico, es decir, que necesita una traducción, una transformación; y este depósito va a incidir, por supuesto, en la manera de narrar al nuevo hombre. El juego de la percepción se realiza, entonces, como la alquimia. Beauvoir subraya:

La belleza es demasiado simple, se la capta mediante un juicio intelectual que no arranca a la conciencia de su soledad ni al cuerpo de su indiferencia. Pero la sordidez envilece. El hombre que ha comerciado con la suciedad, como aquel que ha herido o se ha hecho herir, se realiza en cuanto carne.¹⁵⁷

De estas líneas se desprende que el hombre sadiano también habrá de hacerse carne, como una nueva transubstanciación; pero en esa alquimia, Sade habrá de tener en cuenta al reservorio por antonomasia, la Naturaleza.

Pasemos ahora a la escena del volcán en la novela *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*. Clairwil, gran libertina contumaz, Juliette y Olympe han ido de viaje a Italia y han decidido visitar el volcán. Las dos primeras, no obstante, han planeado dar muerte a la tercera porque su presencia les parece sosa, insípida, insoportable. El recorrido es penoso: “*On est deux heures à parvenir au sommet. Les souliers neufs que vous apportez pour cette course sont brûlés quand elle est finie*”¹⁵⁸ (*sic*, 274-275). Cuando ya han despedido a los guías y se encuentran solas ante el cráter, Clairwil y Juliette, sin mayor preámbulo, toman a Olympe y la avientan al interior del volcán.

¹⁵⁶ Jacques Derrida, “La pharmacie de Platon”, p. 79. “Un texto permanece además imperceptible. La ley y la regla no se disimulan en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan, en el presente, a nada que pueda llamarse rigurosamente una percepción”. Subrayado en el original.

¹⁵⁷ Beauvoir, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁸ “Estamos a dos horas de llegar a la cima. Los zapatos nuevos que usted trae para este recorrido se desgastan completamente al terminarlo”.

Nous la déshabillâmes, nous la maniâmes et la vexâmes sur toutes les parties de son corps [...] Enfin, après deux heures d’horribles vexations, nous l’enlevons par ses liens, et la précipitons au milieu du volcan, dans lequel nous distinguâmes, plus de six minutes, le bruit de son corps heurter et se précipiter par saccades sur les angles aigus qui le rejetaient de l’un à l’autre, en la déchirant en détail¹⁵⁹ (276).

Cierto, la acción de desnudar precede a toda escena sadiana donde se disfrutará de los cuerpos. Aquí, por un lado, vemos la manipulación del cuerpo como una manera de encontrar algo que siempre se escapa. Agamben señala: “La desnudez, lo ‘no agraciado’ que el sádico intenta aferrar, no es más que, como la corporeidad desnuda de Adán para los teólogos, la hipóstasis y el soporte evanescente de la libertad y de la gracia, lo que se debe presuponer a la gracia para que algo como el pecado pueda acontecer.”¹⁶⁰ En este ensayo, Agamben enfrenta la figura de la desnudez a la idea del vestido de gracia. La desnudez paradisiaca estaba cubierta por un vestido de gracia provisto por la gloria de Dios. El pecado hizo desaparecer este atavío luminoso y, sólo a causa de ello, Adán y Eva *se dan cuenta* de su desnudez por primera vez. Pero, según Agamben, el pecado vino a descubrirnos una naturaleza que era susceptible de corromperse. Únicamente el pecado la pone en marcha, es decir, esa corrupción no preexistía al hombre. Que los personajes sadianos hagan de la puesta al desnudo una bandera, tiene que ver con una intención de eliminar cualquier residuo de gracia en el cuerpo humano. Pero ese desnudamiento será infinito pues “con la sustracción de la gracia sale a la luz una naturaleza original [una desnudez prístina] que ya no es tal, porque sólo es original el pecado del cual ésta ha devenido expresión.”¹⁶¹ Tal parece, entonces, que las “asperezas agudas” internas del volcán tratan de llegar a la desnudez original de esta víctima

¹⁵⁹ “La desvestimos, la manipulamos y la vejamos en todo el cuerpo [...] Al final, después de dos horas de horribles vejaciones, la sujetamos por las ataduras y la aventamos al centro del volcán, en el que distinguimos, más de seis minutos, el ruido de su cuerpo al chocar y precipitarse bruscamente sobre las asperezas agudas que la aventaban de una a la otra, desgarrándola por completo”.

¹⁶⁰ Giorgio Agamben, “Desnudez” en *Desnudez*, p. 100.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 93.

sadiana para tener conocimiento de la naturaleza humana como era antes incluso de Dios. Esa víctima sin gracia (Olympe), pues habita un mundo donde Dios ya no tiene lugar, este cuerpo que cae y que sufre los embates de un representante de la Naturaleza diferente del hombre, es el lugar donde justamente esta Naturaleza quiere recuperarse antes de todo vestido divino. Ese hendimiento del volcán en el cuerpo de la mujer que cae es el momento sadiano por excelencia pues ahora la Naturaleza es la que quiere desvelar lo que somos, lo que, de alguna manera, significaría “La Naturaleza”, pues nosotros somos su expresión, hablamos su lenguaje, el lenguaje en el que podría dibujarse la idea de fraternidad. Como si después de toda manipulación [*nous la maniâmes*] y toda vejación [*et la vexâmes*], se pudiera llegar a una meseta primigenia para decir que el hombre (sí, en futuro) será. En esa meseta, entonces, antes de toda gloria divina, antes de todo vestido de gracia, es donde tendría lugar la República de las pasiones, donde la ley se desarrollaría en nombre del dispendio de energía corporal y de los deseos del hombre. Recordemos entonces que, así como en el relato de Melville, cuando habla de la cáscara de nuez que contiene toda “la noble ciencia de la ley”, Sade inscribe sus ciento veinte jornadas en un rollo de papel. En ese elemento orgánico (la cáscara de nuez y el papel), la ley va a desintegrarse para el futuro. Prueba de que una ley ha crecido junto a la vida y debe transformarse.

Sade escribe desde esa meseta.

Volvamos a la escena del volcán. Juliette y Clairwil aventaron a Olympe dentro del volcán y éste ha hendido su cuerpo para desnudarla. Poco después, aquéllas se entregan a la lubricidad y, en medio del frenesí, provocan a la naturaleza para que ésta se vengue en caso de haberla ultrajado con el asesinato de Olympe. Es una clásica escena sadiana para justificar el crimen. Clairwil exclama: “[...] *tous les crimes la servent* [a la naturaleza], *tous lui sont utiles, et quand elle nous les inspire, ne doute pas qu’elle n’en*

ait besoin”¹⁶² (277). Inmediatamente, una lluvia de piedras sale del volcán: Juliette dice: “*Clairwil n’avait pas fini, qu’une nuée de pierres s’élançe du volcan et retombe en pluie autour de nous*”¹⁶³ (*Ibid*). Juliette cree que es la despedida de Olympe: “*Ces morceaux de soufre et de bitume sont les adieux qu’elle nous fait, elle nous avertit qu’elle est déjà dans les entrailles de la terre*”¹⁶⁴ (*Ibid*). Esta escena es atractiva porque presenta un raro momento en la literatura sadiana en que, en la medida de lo posible, se dirige una mirada a la muerte o, mejor, a una cierta ceremonia de despedida. Tengamos presente que bajo la tutela de Noirceuil, uno de los libertinos protectores de Juliette, un muerto no merece ninguna consideración: “[...] *on ne doit aux mânes de cet être* [la hija de una mujer que, al morir, la encargó a Juliette] *ni respect, ni considération, ni amour, ni souvenir*”¹⁶⁵ (290). Así, pues, Clairwil trata de restar importancia al fenómeno (la lluvia de piedras) mediante una explicación supuestamente científica: “*Chaque fois qu’un corps pesant tombe au sein du volcan, en agitant les matières qui bouillonnent sans cesse au fond de sa matrice, il détermine une légère éruption*”¹⁶⁶ (277). Pero Juliette, que posee una mirada diferente, sabe, puede comprender, que se trata de otra cosa; que la lluvia de piedras es un lenguaje encriptado que merece ser respondido: Ella revira a Clairwil: “*Que rien ne nous dérange, déjeunons, Clairwil, et crois que tu te trompes sur la cause de la pluie de pierres qui vient de nous inonder: elle n’est autre que la demande que nous fait Olympe de ses habits; il faut les lui rendre*”¹⁶⁷ (*Ibid*). Podríamos pensar que, en estas palabras, Juliette, la última heroína sadiana, hace

¹⁶² “[...] todos los crímenes la sirven, todos le son útiles, y puesto que ella nos los inspira, no dudes de que los necesita”.

¹⁶³ “Clairwil no había terminado y ya una nube de piedras salía del volcán y caía como lluvia a nuestro alrededor”.

¹⁶⁴ “Esos pedazos de azufre y de betún son su despedida, ella nos advierte que ya está en las entrañas de la tierra”.

¹⁶⁵ “[...] no debemos a los manes de este ser ni respeto ni consideración ni amor ni recuerdo”.

¹⁶⁶ “Cada vez que un cuerpo pesado cae en el seno del volcán, agitando las materias que borbotean sin cesar al fondo de su matriz, éste determina una ligera erupción”.

¹⁶⁷ “Que nada nos moleste, almorcemos, Clairwil, y creo que te equivocas sobre la causa de la lluvia de piedras que acaba de inundarnos: no es otra que la petición que nos hace Olympe de su ropa; hay que devolvérsela”. El subrayado es mío.

efectiva una poética del velo pues ella comprende que *velar* es un imperativo que hace hablar incluso a la misma Naturaleza. En este caso, sabe que los atavíos pertenecen a la muerta [ses *habits*], y por efecto de esta propiedad, Olympe puede exigirlos a través de la lluvia de piedras. Toda la Naturaleza puesta al servicio de la recuperación de los vestidos. Juliette dice: “[...] *nous fîmes un paquet du total, que nous jetâmes dans le même trou qui venait de recevoir notre malheureuse amie. Nous dejeunâmes ensuite. Aucun bruit ne se fit entendre; le crime était consommé, la nature était satisfaite*”¹⁶⁸ (277). Subrayo que esta utilización del velo es peculiar, ambigua, pues lo que se ha desvanecido tan rápidamente como la lluvia de piedras es la mirada que Juliette ha dirigido a una muerta que exige sus hábitos. Parece que al regresárselos, Juliette le ha devuelto la identidad que fue violentada por la vejación y la caída aparatosa dentro del volcán.

La Naturaleza está satisfecha con el crimen consumado. Aunque, si observamos bien, la Naturaleza sólo se tranquilizó al recuperar los vestidos de Olympe muerta. Retengamos esta escena para considerar que puede haber una riqueza en el acto de cubrir. Después de todo, no es el vestido, sino la acción de velar (o de desvelar) lo que sigue su propio camino hacia la vida. Aunque parece que, como Juliette, sólo quien tenga ojos para ello, podrá ver.

¹⁶⁸ “[...] hicimos un paquete con todo, que aventamos por la misma cavidad que acababa de recibir a nuestra desgraciada amiga. Enseguida almorzamos. No escuchamos ningún ruido; el crimen estaba consumado, la naturaleza estaba satisfecha”.

CONCLUSIONES

Sade tiene en mente un mundo diferente, sobre todo, un mundo sin Dios, pero pensar un mundo sin Dios es hacer una revolución en el lenguaje, porque cuando se tiene un pensamiento religioso se recorre todo un reservorio de palabras para elegir las que mejor se adecuen a esa interlocución por antonomasia. ¿Qué pasa entonces con todas esas palabras dulces que sirven para transubstanciar el cuerpo de Dios en pan y viceversa? Si todas esas palabras asociadas a Dios: la gracia, la salvación, el gozo, la resurrección, entre otras, han construido un puente rítmico ontológico, ¿en dónde encontramos al hombre el día posterior a la muerte de Dios? Es el día del silencio, en el que, como escribiera Agamben, hay un vínculo que “une el fantasma a la palabra y al deseo, [y] que abre en efecto un espacio en el cual el signo poético aparece como el único asilo ofrecido al cumplimiento del amor y el deseo amoroso como el fundamento y el sentido de la poesía [...]”¹⁶⁹ El amor, en este sentido, debemos entenderlo como la “experiencia del advenimiento de la palabra poética”¹⁷⁰, en la misma tradición medieval de los trovadores quienes, al cantar a una supuesta amada, creaban poesía.

Cuando Dolmancé, en *La philosophie dans le boudoir*, está en el paroxismo del orgasmo, construye un fantasma para llenarlo de invectivas en nombre de una energía mediadora. La serie de palabras blasfematorias, como remedo de la ceremonia religiosa, trata de sobreponerse, como un velo, para encontrar una riqueza semántica. Este momento efímero de placer es el tiempo de la llanura semántica, el desierto rimbaudiano en que se llama a las plagas. En ese instante vemos a Eugénie de Mistival afirmando que es incestuosa, adúltera, sodomita. Y en esa declaración de principios, vemos, cristalinamente, cómo Sade quiere recuperar las palabras para el cuerpo, porque

¹⁶⁹ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 220.

¹⁷⁰ *Id.*, *El lenguaje y la muerte...* p. 111.

no ha de olvidarse que la estrategia pedagógica sadiana ha pasado por el cuerpo. Es el momento de la “experiencia del advenimiento de la palabra poética”, según Agamben.

En la versión de Annie Le Brun leeríamos:

À cet égard, la pratique de la *littéralité intégrale* chez Sade travaillant à faire rendre au mot tous les sens qu’il peut donner, comme au corps tous les plaisirs qu’il peut donner, comme au monde toutes les formes qu’il peut donner au néant, cette littéralité intégrale est à la fois la marque du génie de Sade et la figure emblématique de ce lien entre matérialité et imaginaire.¹⁷¹

Esta literalidad, como vimos, está asociada a la llanura semántica, pero también a la muerte y ya vimos que, en Sade, la muerte no merece ningún respeto ni consideración. No hay que pasar por alto, empero, la técnica narrativa (y su transmisión), que salva la vida y que sirve como una ceremonia particular para conjurar a la muerte. Es notable que, gracias a ello, tanto Juliette como Duclos (una de las *historiennes* de *Les 120 journées de Sodome*), hayan ascendido en la escala libertina y, de alguna manera, se hayan salvado de la pasión asesina de sus protectores. Para muestra basta aquella escena en donde vemos a Duclos que cuenta la historia de cómo una mujer salvó su vida. Es uno de esos relatos en donde la mujer en cuestión se encuentra atrapada con un libertino: “*Dès que je suis entrée, toutes les portes se ferment.*”¹⁷² Éste la amenaza de muerte: “*Puisque je te tiens, garce, tu ne sortiras plus de chez moi... tu vas périr; te voilà à ton dernier moment*”¹⁷³; y la desviste: “*Tu n’as plus besoin de robe, de mantelet, d’ajustement: ce n’est plus qu’une bière qu’il te faut.*”¹⁷⁴ Y, al final, debido a la

¹⁷¹ Annie Le Brun, “Un précipice au milieu du salon”, p. 73. “Al respecto, la práctica de la *literalidad integral* en Sade, que trabaja para hacer que la palabra dé todos los sentidos posibles, así como el cuerpo todos sus placeres y el mundo todas las formas que puede brindar al vacío, esta literalidad integral es, a la vez, la marca del genio de Sade y la figura emblemática de esta relación entre materialidad e imaginario.” Subrayado en el original.

¹⁷² Sade, *Les 120 journées...* p. 357. “Una vez adentro, todas las puertas se cierran”.

¹⁷³ *Ibid.* “Puesto que te tengo, jovencueta, ya no saldrás de aquí... vas a perecer; mírate en tu último momento”.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 358. “Ya no necesitas vestido, ni abrigo: lo único que te hace falta es una mortaja”.

intensidad con que el hombre ha gozado con la escena, la deja con vida: “[...] *il tombe pâmé dans son fauteuil, et décharge en dardant son foutre sur mes vêtements qui brûlent encore. Il sonne, on entre, un valet m’emmène, et je retrouve, dans une chambre voisine, de quoi me vêtir complètement, en parures deux fois plus belles que celles qu’il avait consumées.*”¹⁷⁵ La cifra de la vida se condensa en una *mise en abîme*, de entrada, mediante el relato de Duclos quien, gracias a él (a su transmisión), asciende en la jerarquía libertina y, por otro lado, porque la vida está representada por esas prendas aún más bellas que las que se consumieron en el fuego de la pasión libertina. Del otro lado de esta escena, tenemos el volcán en cuyo interior Olympe, la mujer que fue aventada por Clairwil y Juliette, recupera sus únicos viejos vestidos al morir. A ella no se le dio la oportunidad de conocer nuevos atavíos ni la posibilidad de contar su paso por la muerte, al contrario, fue Juliette quien hizo del velo que cubre una muy curiosa ceremonia del adiós y una potencia narrativa.

De la historia de Duclos, veamos que esos vestidos que han atravesado la muerte (“lo único que te hace falta es una mortaja” [*ce n’est plus une bière qu’il te faut*]) están asociados a las palabras que transmiten la historia, o a la manera en que se transmite. La expresión “[los atavíos] dos veces más bellos” otorga una nueva dimensión a la vista, así como a la vida. En todo caso, las prendas doblemente bellas son el velo que nos hacen experimentar “lo que ver quisiera decir”, o lo que “vivir” va a significar ahora, en la transmisión de la historia. La literalidad hará gala, entonces, de una nomenclatura que quiere expresar las relaciones en el sistema de la Naturaleza, en donde, como una cifra (o su incógnita), una palabra viene en auxilio de otra (expresión nunca mejor utilizada) para completar la cadena discursiva. En este sentido, la literalidad tiene relación con la

¹⁷⁵ *Ibid.* “[...] cae pasmado en su sillón, y eyacula lanzando su esperma sobre mi ropa que todavía arde. Llama, un lacayo entra y me conduce, y encuentro, en una recámara vecina, con qué vestirme completamente: atavíos dos veces más bellos que los que se habían consumido”.

muerte. Más tarde, cuando Duclos termina su relato, es aplaudida y celebrada e, incluso, invitada a la mesa de los cuatro libertinos, “[...] *faveur qui n’avait encore été faite à aucune femme.*”¹⁷⁶ Y lo más curioso es que se le hace la promesa de no hacerle daño bajo ninguna circunstancia: “[...] *et, pour récompense du plaisir qu’elle avait procuré à l’assemblée, elle fut créée directrice générale des deux sérails, avec promesse, donnée à part par les quatre amis, qu’à quelque extrémité qu’on pût se porter contre les femmes dans le cours du voyage, elle serait toujours ménagée, et très certainement ramenée chez elle à Paris [...]*”¹⁷⁷ ¿Qué particularidad tiene este relato que acaba de hacer Duclos? Ninguna. Es una variación de otras escenas en donde la mujer es salvada debido a la intensidad del orgasmo que experimenta el libertino. A fuerza de repetir interminablemente escenas de la misma naturaleza, en nombre de cierta aridez, Sade parece querer construir un espacio de erosión narrativa donde, a la manera del lugar común, pueda ser invocada otra palabra, una nueva fórmula. Casi un siglo después, Rimbaud escribirá: “*J’inventai la couleur des voyelles! [...] Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens.*”¹⁷⁸ En Sade, no lo olvidemos, ya se habla de los viejos atavíos que se queman para dar paso a nuevas prendas dos veces más bellas. En su encierro inefable y ante nuevos vestidos, el marqués sabe que se ha transmitido la vida.

Por otro lado, la huella feudal que Sade pone en acción en sus escritos (de manera muy básica: el señor, su feudo y los siervos que le pertenecen), esa huella, repito, incide

¹⁷⁶ *Ibid.* “[...] favor que todavía no había sido acordado a ninguna mujer”.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 359. “[...] y como recompensa por el placer que había procurado a la asamblea, fue designada directora general de los dos serrillos, con promesa, hecha en privado por los cuatro amigos, de que, sin importar a qué extremo llegaran con las mujeres durante el viaje, se le trataría bien y, ciertamente, la acompañarían a su casa en París”. El subrayado es mío.

¹⁷⁸ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 150. “¡Inventé el color de las vocales! [...] Determiné la forma y el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me vanaglorié de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos”. El subrayado es mío.

en la manera en que se muestra la contradicción entre un mundo que se quiere sin Dios, y los libertinos (los señores del feudo) que utilizan los privilegios de una clase basada en un modelo de transmisión de derechos divina. Aunque, si lo miramos bien, al aceptar un mundo sin Dios, la contradicción paradigmática pierde su relevancia porque cualquier crimen no sería más que la expresión del lenguaje que la Naturaleza ha inscrito en nosotros, en donde, como sugiere Sade, impera la ley del más fuerte. Ya lo sugirió Jacques Derrida al utilizar la expresión “tenir en laisse”, pues Sade toma una decisión al pensar un mundo radicalmente secularizado. Hay un velo que guía, entonces, que conduce su escritura. Y en esta forma de *descubrir* se da la posibilidad de nombrar, una a una, las pasiones que guían a su vez las acciones de los hombres. El siglo ateo por antonomasia le dio al marqués la posibilidad de pensarnos sin Dios, es decir, desde un nuevo punto de partida que, quizás con las mismas palabras, hiciera posible otra *revelación*.

Hay una idea que existe en la historia de la literatura desde Apollinaire quien cantaba la libertad de Juliette, este ser “qui renouvellera l’univers.”¹⁷⁹ A mí lo que se me hace notable, en esta figura feudal del marqués, es que se haya permitido la posibilidad de pensar un personaje femenino que enfrenta, de entrada, el abismo de una nueva interlocución. Sin Dios, vemos a Juliette, y a Eugénie de Mistival, haciendo posible el lenguaje en un mundo secularizado, arriesgándose en la transmisión del relato. La catacresis sadiana expresa un movimiento pero, en esa ola, la crítica literaria, así como la ciencia médica, principalmente, levantaron un altar de adoración donde se hace lícito lo que no tiene nombre (por eso veo en ello una catacresis). Si Sade, en la historia de la literatura, llegó a ser el “divino”¹⁸⁰ marqués es porque se olvidó la mejor sugerencia

¹⁷⁹ Cf. Guillaume Apollinaire, *L’œuvre du marquis de Sade*. Ver sobre todo la introducción. “[...] que renovará el universo”.

¹⁸⁰ *Ibid.*

sadiana y se substituyó simplemente un término con otro: el marqués “maldito”, el “divino” marqués. La obra de Sade no expresa la falta de términos para nombrar, aunque eso se evidencie en sus obras áridas, repetitivas, insufribles. Lo que leo en su obra es un vacío, un espacio de interlocución que vacila para darnos la medida de nuestra identidad pues se abre en el momento inasible en que las palabras quieren perder su ritmo y su significación, como si estuvieran a punto de extinguirse (o de renacer). William Blake lo sugerirá también en sus *Songs of Innocence*, pues parece que este canto comienza justo en el final, después de toda la experiencia. Recordemos que, en la introducción, un flautista, en el valle agreste, encuentra a un niño que le pide que haga música, para después pedirle que escriba canciones “[e]very child may joy to hear”. Un elemento importante es que el flautista está dispuesto a hacer lo que el niño pide, aunque para ello tenga que “teñir” el agua límpida [*And I stain'd the water clear*]: la experiencia puesta al servicio de la inocencia. Sin embargo, hay un detalle más. En otro texto, “*The Lamb*” [El cordero], del mismo poemario, Blake escribe: “*Little Lamb, I'll tell thee: / He's called by thy name, / For he calls himself a Lamb. / He is meek & he is mild; / He became a little child. / I a child & thou a lamb, / We are called by his name.*”¹⁸¹ En estas líneas, es cierto, se pone en evidencia una idea de reconocimiento propio de la liturgia cristiana en donde Dios es representado por el cordero paradigmático que quitará los pecados del mundo. Pero también se tiene una nominación en movimiento: Dios que es Jesús (su hijo) que es el cordero que es el niño. Y es este niño-cordero-Jesús-Dios quien pedirá al flautista que haga canciones para todos los que, como él, “*are called by his name*”. A eso me he referido antes: para iniciar la apología de la inocencia, el poeta tuvo que haber hollado los senderos de la

¹⁸¹ William Blake, *op. cit.*, p. 164. “Oh, Cordero, yo he de decirlo: / Se llama por tu mismo nombre, / Pues que Cordero a sí se llama. / Es apacible y bondadoso; / De un niño tuvo la apariencia. / A nosotros, niño y cordero, / Por su nombre nos llaman todos” (tr. Jordi Doce. Cf. Blake, William, *Ver un mundo en un grano de arena*, Madrid, Visor, 2009).

experiencia. Este poemario de Blake nace de la posibilidad de nombrar a la Inocencia y a la Experiencia desde una llanura semántica a la que se ha llegado después de haber “mancillado” la limpidez de la naturaleza.

Este ensayo comienza con un rodeo por el encierro del marqués. Ante el lenguaje petrificado de la ley, con la que mantiene una relación compleja, Sade levanta un muro desde donde va a erosionarnos. En su propio sistema panóptico, la luz hará visible el negativo de nuestras certezas semánticas. El fantasma es la primera imagen de este álbum. Y en ella hemos podido darle voz a nuestra ceremonia de secularización. Sin Dios, Sade nos obliga a buscar otras resonancias y potencias rítmicas. Sin Dios, también, hemos podido asomarnos a las pasiones humanas y su desvelamiento. En ese gabinete (en su castillo, en su República de las pasiones), la segunda imagen del álbum, hemos abierto la posibilidad de “descubrir”, porque Sade, junto a Derrida y a Cixous, parece decir que, una vez quitado el velo, se entenderá lo que “ver” quiere decir.

Por otro lado, las novelas de Sade me han hecho examinar el exceso expresado en su literalidad. Sin embargo, esta literalidad puede ser vista como una pantalla que hace borroso lo explícito. No es que la literalidad como pantalla esconda algo sino que, en ese afán de revelar todo, se asoma, contigua, la posibilidad de un silencio. Esa exhaustividad, si puedo decirlo, permitirá que se diga, que se haga de nuevo. En esa exhaustividad se tiene toda la experiencia y la posibilidad de regresar a la inocencia, aunque la inocencia quiera decir ahora que el hombre mismo puede desdibujar todo lo humano. La literalidad de la empresa sadiana pondría a circular todos los lenguajes para una nueva interlocución, desde un lenguaje matemático hasta uno de extracción lingüística, y lo peligroso de ello es que podrían despertarse sistemas incontrolables: la lucidez voraz del conocimiento enciclopédico, la experimentación semántica que se apropia de una parte de la poesía del siglo XIX o los universos virtuales algorítmicos,

por dar algunos ejemplos. Debo subrayar que esto no es una apología del lenguaje matemático pues éste no podría explicar todo lo que sucede en el universo humano. Me he servido de él, no obstante, porque he querido representar la idea de sustitución o de metáfora “vagabunda” que busca *una cifra* (en el sistema de índole matemática) o *una palabra* (en el sistema de extracción lingüística).

De gabinete en gabinete, me encuentro ahora, como lector, en una nueva dimensión de lo humano. Hay un lenguaje matemático de larga tradición que quiere darme identidad a través de fórmulas que pretenden contenerme. Los algoritmos, en la red internacional, hacen saber a otros quién soy y qué me gusta. En esta idea de fraternidad podría forjarse una nueva Patria de saberes exhaustivos. Pronto no habría necesidad de conocer todos los detalles de nuestra humanidad, ni todas las cifras, ni todas las imágenes, pues la exhaustividad hace inviable la percepción. Pensar al hombre sin el hombre, es la consigna que se deriva desde ese sistema binario que, mediante ceros y unos, va forjando poco a poco otro fantasma, la virtualidad. ¿De que palabras será necesario rodearlo para que las ceremonias del momento se llenen de un nuevo sentido?

Esta virtualidad es poderosa; ya en su nombre se invocan revoluciones y nuevas fraternidades. Parece, entonces, que lo humano vuelve a desdibujarse para erigirse en un paradigma diferente. Y este fantasma binario trae aparejada, también, una erosión semántica, en aras de una comprensión global o, más exactamente, de un entendimiento entre máquinas inteligentes.

Este ejercicio institucional de lectura quiere terminar con un voto, un voto que pondera una única palabra, sin su tabú: Sade. En ella está contenida toda la vida, aunque más que palabra es, quizás, un gesto que ha sido transmitido de padres a hijos, reproducido en una sonrisa colectiva, en un abrazo fraternal, en todos los silencios que

únicamente quieren explicar la felicidad. Este gesto aparece ahora en todo semblante como una máscara o una mala idea pasajera. Ese gesto, empero, es la llanura sobre la que ha florecido una buena parte de la literatura que nos contiene desde nuestra herencia occidental. Hagamos un silencio, no para acordar un entendimiento sin accidentes polisémicos, sino para abrir una pausa en la que todas las palabras traerán su riqueza semántica, así sea alguna de naturaleza inefable.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Sade

Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice, París, 10/18, 1969.

La philosophie dans le boudoir. Les instituteurs immoraux, París, 10/18, 1972.

Justine ou Les Malheurs de la vertu, París, Le livre de poche, 1973.

Les 120 journées de Sodome, París, 10/18, 1975.

Correspondencia, Barcelona, Anagrama, 1975.

Œuvres complètes du Marquis de Sade (tomo II), París, Pauvert, 1986.

“Idée sur les romans” en *Les crimes de l’amour*, París, Gallimard, 1987.

Crítica sobre Sade:

A POLLINAIRE, Guillaume, *L’œuvre du marquis de Sade*, París, Bibliothèque des curieux, 1909.

BATAILLE, Georges, “Sade” en *La littérature et le mal*, París, Gallimard, 1957.

BEAUVOIR, Simone De, *El marqués de Sade*, Buenos Aires, Leviatán, 1985.

DIDIER, Béatrice, *Sade. Une écriture du désir*, París, Denoël / Gonthier, 1976.

JALLON, Hugues, *Sade. Le corps constituant*, París, Éditions Michalon, 1997.

JEAN, Raymond, *Un retrato del marqués de Sade. El placer de la desmesura*, Barcelona, Gedisa, 2000.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mon prochain*, París, Éditions du Seuil, 1967.

LE BRUN, Annie, *Sade. De pronto un bloque de abismo*, Córdoba, El cuenco de plata / Ediciones literales, 2008.

_____, *Sade, aller et détours*, París, Plon, 1989.

MICHON, Pierre, “Un Sade qu’on peut lire à l’école” en *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

OST, François, *Sade et la loi*, Paris, Odile Jacob, 2005.

ONFRAY, Michel, *Los ultras de las Luces*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Obras diversas

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

_____, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003.

_____, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

_____, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011.

APTER, Emily, “Balkan Babel: Translation Zones, Military Zones” en *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 2006.

BEN JELLOUN, Tahar, *La remontée des cendres* seguido de *Non identifiés*, Paris, Éditions du seuil, 1991.

BENJAMIN, Walter, “Sur quelques thèmes baudelairiens” en *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

BLAKE, William, “Songs of Innocence” en *Œuvres I*, Paris, Aubier-Flammarion, 1974.

BLANCHOT, Maurice, “La littérature et le droit à la mort” en *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1998.

DELON, Michel, *P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, Paris, PUF, 1999.

DERRIDA, Jacques, “La pharmacie de Platon” en *La dissémination*, Paris, Éditions du seuil, 1972.

_____ et Cixous, Hélène, *Velos*, México, Siglo XXI, 2001.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1930.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Le livre de poche, 1999.

- FOUCAULT, Michel, *Historie de la folie à l'âge classique*, París, Gallimard, 1972.
- _____, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975.
- _____, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 2004.
- KAFKA, Franz, *Cuadernos en octavo*, Madrid, Alianza, 2005.
- LACLOS, Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, París, Pocket, 1998.
- MELVILLE, Herman, "Bartebly, the scrivener" en *Great Short Works of Herman Melville*, Nueva York, Perennial Classics, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 2003.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- _____, "Lectores imaginarios" en *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes. Correspondance*, París, Robert Laffont, 2004.
- STAROBINSKI, Jean, "Sur la pensée de Rousseau" en *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge de lumières*, París, Gallimard, 1989.
- TERRASSE, Jean, "Didactisme et rhétorique dans *Le Rêve d'Alembert*" en *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Les presses de l'Université de Québec, 1977, p. 57.
- VALÉRY, Paul, "Un punto de vista acerca de Descartes" en Descartes, René, *Discurso del método*, Buenos Aires, Losada, 1959.
- VERSINI, Laurent, *Le roman le plus intelligent. Les Liaisons dangereuses de Laclos*, París, Honoré Champion, 1998.
- WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM / FCE, 2001.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	3
Fechas de primera aparición de las principales obras literarias utilizadas en este ensayo.....	5
Introducción.....	6
Gabinete 1. Inscripción.....	16
Capítulo I. Desde la prisión.....	20
1.1 Experiencias del encierro.....	20
1.2 La ambigüedad de la ley.....	26
1.3 El <i>remedio en el mal</i>	31
Gabinete 2. Elocuencia.....	36
Capítulo II. Un fantasma en el tocador.....	41
Capítulo III. Juliette en su gabinete.....	62
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	92