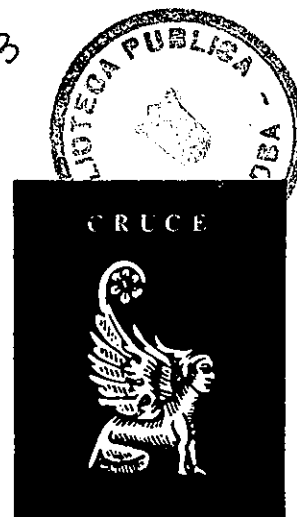


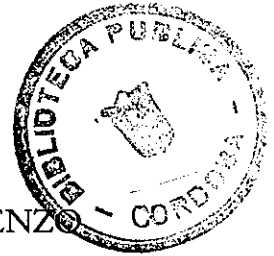
SADE  
LA INVENCION DEL  
CUERPO LIBERTINO

*Marcel Hénaff*

R/35.163



EDICIONES DESTINO



*A posteriori I*

## CONTINUACIÓN AL COMIENZO

### DE UN NOMBRE MAL ENTENDIDO

Nadie está en disposición de haberse librado del *nombre* de Sade. Por más que se quiera rehabilitar al propio Marqués (y con razón: fue lo bastante valiente, lo bastante rebelde, lo bastante impertinente, lo bastante injustamente perseguido y encarcelado, lo bastante magnánimo como para merecer la admiración y la más completa absolución), la cuestión del nombre, no obstante, y aunque no les guste a los biógrafos celosos, pertenece a un orden totalmente distinto. El nombre apenas si pertenece al cuerpo que marcó histórica e individualmente, ¡y aún! Pues en el círculo familiar la tarea corresponde al nombre de pila. Paz a los manes de Donatien-Alphonse-François. Pero el *nombre* de Sade continúa interesándonos en lo que tiene aún de insoportable y de sin remisión. No será enmendado. Pero tampoco maldito. Será tomado por lo que es: el nombre de un cuerpo de escritura cuya fascinación (maravillada o asqueada, da lo mismo) no hemos acabado de sentir y cuyo malentendido no hemos acabado de medir.

Y es que el nombre de Sade, nos desolemos por ello o no, no pertenece tan sólo al espacio de la *lectura*, a la que suponemos prevenida, sino también —y quizás en primer lugar— al del *rumor*, que es el de un escándalo. Entre los dos se dispone una cosa así como una tradición. De lo que se desprende que la cuestión no es solamente: ¿cómo leemos a Sade? (tal como podríamos preguntárnoslo con erudición de Dante, de Racine, de Stendhal o de Joyce, por ejemplo...) sino ¿por qué elegimos leerlo? En este porqué apunta todo el poder del nombre, justamente. Y nuestro siglo, por todo lo que se apareja en él de la Modernidad, lo entendió mejor que ningún

Título original: *Sade, l'invention du corps libertin*  
Traducción: Antoni Vicens  
© Marcel Hénaff  
© Presses Universitaires de France, 1978  
© Ediciones Destino, S. L.  
Consejo de Ciento, 425. Barcelona-9  
Primera edición: marzo 1980  
ISBN: 84-233-1039-6  
Depósito legal: B. 9.908-1980  
Impreso por Gráficas Condal  
Clot, 102-104. Barcelona-26  
Impreso en España - Printed in Spain

otro: nada es más violento que el nombre, nada atraviesa mejor la historia, nada produce más eficazmente mitos, seducciones, errores, terrores y, por tanto, adjetivos. En el caso de Sade, ese rostro que el nombre de una época designó —ese rostro cuyo rastro buscamos aún— se exenta de su propia biografía para nacer monstruoso y amenazador al cabo de una matriz de leyendas y de fantasmas.

Por más que el biógrafo proteste, nos diga que Sade no era eso, nos dé pruebas de un Sade niño sensible y afectuoso, de un Sade adolescente travieso y espiritual, de un Sade gran señor libertino, ateo impenitente y juerguista endiablado, víctima finalmente de una suegra altanera y santurrón, y condenado por unas insignificancias que hubieran hecho sonreír al monarca cuya *lettre de cachet* le mandaba a la prisión de por vida, no deja de ser cierto que para nosotros Sade se queda en un *nombre*. Como tal sólo se entiende en la Ley-del-Padre, ley de bronce de las obligaciones: no las que exigen tal o cual elección, sino las que dejan una sola. Oído con su rumor, el nombre de Sade ordena *una* lectura, porque es en primer lugar el nombre que hace leer. Esto, del lado del *porqué*. Pero es también leerle y releerle lo que disuelve el rumor y lo que sustrae de él su nombre para restituir su cuerpo de escritura. Y no por ello vamos a exorcizar o minimizar su violencia, sino que vamos a leerle de otro modo y a ver esa violencia en un lugar distinto de esas escenas de pesadilla en las que se alucina nuestro deseo de *voyeur*; deseo a la vez denegador de asistir a ellas impunemente. Ese cómo leer transmutará el malentendido de nuestro porqué inicial, nos arrastrará a ese lugar silencioso en el que se metamorfosean las razones de la seducción primera y donde transparecen, causalidades aparte, referente aparte, las lógicas del texto. Pues entonces la cuestión en cuanto a ese nombre ya no es «¿culpable? ¿no culpable?», sino qué es lo que, en el texto que designa, se juega y se desbarata, qué es lo que se hace ver en él y se ofusca, qué es lo que nos seduce o nos escandaliza en él, qué es lo que, desde los enunciadados más odiosos a las contradicciones más patentes, se exhibe y se desarticula de los códigos de la Institución; en una palabra, qué es lo que en la escena de la escritura nos requiere para la *visión extrema* —cruda, intolerable, ultrajante— de lo que quizás es nuestro muy corriente destino.

Está pues entendido: esa cuestión es la de la literatura y, en cuanto a Sade, no será para nosotros más que un nombre de escritor. No tiene otro. Ni monstruo, ni víctima, ni criminal, ni inocente, ni profeta negro, ni siquiera teórico libertario, sino escritor, es decir, inventor de una máquina de simulación, de una máquina de hacernos ver, de preguntar, de trastornar, de experimentar... ¿Cuál fue ésa, singular, la de Sade? ¿Qué sucede en ella? Y cuando nos aventuramos en ella, ¿qué nos puede suceder?

¿Sade escritor? Ya vemos las manos de los estilistas autorizados alcanzar maquinalmente sus lápices rojos. Sabrían quizá probarnos, con ayuda de ejemplos, que la escritura de Sade es a menudo convencional, sumaria, que está atiborrada de estereotipos, etc., y que confrontada a la sutil, inventiva y compleja, de Diderot o de Laclos para limitarse a contemporáneos, realmente no da la talla. Pero una escritura ¿es sólo eso: una proeza estilística? Y el estilo ¿es sólo eso: una felicidad de la forma? Si Sade decepciona en una lectura esteta, es sin duda en la medida en que decepciona a *Laliteratura*; designemos así (a la manera como Lacan habla de la lengua), en esa soldadura del artículo al sustantivo en el que se ponen de manifiesto lo absoluto de una pretensión y la hegemonía de una posición, lo que se osificó como institución de las Buenas Letras, como corpus de prescripciones, de normas, de evidencias, en una palabra como consistencia de un saber. Visto desde ese promontorio de hormigón, Sade no es más que un advenedizo. Pero desde ese exterior mismo y mucho mejor que otros, puede, por lo que decepciona, por lo que traiciona, obligarnos a ver la mueca de *Laliteratura*, y sobre todo a pensar la literatura, es decir, lo que la modernidad ha designado como Texto.

El malentendido, o más bien el mal-leído en cuanto al texto de Sade, viene quizá de un sorprendente choque de frente entre dos movimientos de la lectura. Casi se podría decir: Sade no escribe, tan rápido va ello en él; no tiene tiempo de cuidarse; nunca el texto como tal busca la seducción en el modo del «fijense en lo bien hecho que estoy». No vemos la escritura, por lo tan tendida, denotativa, funcional, atrapada en un arrebató, en un furor demostrativo, que la hace indiferente a sus efectos. Nunca se deja coger en flagrante delito de complacencia. La forma no se refleja en ella. Como si no se tratase para Sade de gustar sino de convencer, de asestar y de

machacar hasta la obsesión los mismos argumentos: escritura de martillo... pilón... Al mismo tiempo, aquello de lo que habla, pone una trampa a nuestro deseo. Sólo vemos el enunciado: crimen y orgía, sexo y sangre, sin tregua. Todo sucede como si la violencia de la temática hiciese aún más delgada, más invisible, más inconsistente la lengua de su enunciación. Como si el objeto del texto devorase su forma. Y es incontestable que Sade (hablamos aquí tan sólo de los textos libertinos) no parece tener el más mínimo cuidado en hacer investigación estilística (y cuando se ve algo de estilo es en figuras ostensiblemente gastadas, convencionales, tomadas apresuradamente de la reserva común) como si la urgencia de decir hiciese ridículo el trabajo de escritura. La superficie borra el soporte; la imagen invade toda la escena y su luz es tan deslumbrante, tan prodigiosamente neta y recortada, que por haber visto demasiado podemos casi pretender no haber leído nada. La severidad del censor se arrima a esa primera denegación. Castiga su fascinación por el enunciado con un redoblamiento de su rigor por la forma. El juicio da la vuelta; decir: «Sade no es un escritor» es decir: «He leído y no he visto nada». Ya no queda texto. (Ejemplo, Nodier escribe en 1831: «No tengo ninguna idea neta de lo que escribió. He observado esos libros: les he dado vueltas más que hojearlos, para ver de derecha a izquierda si el crimen se filtraba en todas partes. He conservado de esas monstruosas infamias una impresión vaga de sorpresa y de horror...»)

Pero de ese texto desvanecido, casi disuelto, queda y se escapa, como el gnomo a caballo de una de las *Pesadillas* de Füssli saltando del cuerpo de la durmiente, ese puro monstruo, compresión de los residuos de la memoria del Censor: lo *obsceno*. Vemos en él focalizarse y legitimarse todas las maldiciones, las imprecaciones y las represiones que el nombre de Sade atizó y acumuló, hasta convertirse precisamente en el nombre de un *escándalo*.

¿Escándalo verdaderamente? ¿No se trataría más bien de una *herida*? El escándalo, por lo que teatraliza del deseo, hace siempre más o menos adeptos declarados o secretos; en lo cual más bien gratifica o simplemente paga. Pero la herida produce sufrimiento y desierto a su alrededor. El golpe que la repite volviendo a abrir la cicatriz no (se) perdona. La herida alcanza el ultraje.

¿Qué es pues lo que, con Sade, resulta herido y muy particular-

mente del lado de Laliteratura? El dossier clínico es enorme; baste sacar de él algunas fichas notables.

En la primera, la más agobiante quizá, se podría leer lo siguiente: que lo insoportable de ese texto corresponde en primer lugar a la *frontalidad absoluta de la enunciación del sexo y de la sangre*, es decir, en suma, a su total desmetaforización. ¿Sexo y sangre? Desde *La Iliada* al Cantar de Gesta, desde la Biblia a la Tragedia Clásica, sólo se trata de eso. Pero es siempre para otra cosa, bajo otros nombres, como efectos o riesgos de una Causa, «relevados» por ella, legitimados en su procuración, ya se llame esa Causa el Honor, la Justicia, el Amor, la Fe o el Estado. Sade, produciendo un texto alucinado por el sexo y la sangre, haciéndolos correr inmotivados en el Relato, relacionándolos sólo consigo mismo y proponiendo esa suficiencia como hecho abrupto del goce, quita la espoleta de la astucia metafórica de la cual Laliteratura sostiene todo el aparato retórico. Aparato que demuestra su sorprendente capacidad (¿o finalidad?) para domesticar el horror, para socializar lo intolerable, para enunciarlos en la inocencia de los sustitutos, para lenificarlos en el fingimiento de las visiones oblicuas, en esas formaciones de compromiso en las cuales la neurosis moderna macera sus placeres de denegación. Lo obsceno sadiano se produce en primer lugar por esa frontalidad de la enunciación, por ese corto circuito al que se somete lo metafórico. (Lo cual no quiere decir que no pueda haber en la economía de los textos de Ruptura —o en los puntos de ruptura de todo texto— una prodigiosa violencia de lo metafórico; ni tampoco quiere eso decir que el texto sadiano se despliegue en una especie de primitividad de la letra, sino que la letra se dibuja en él como efecto o término de un proceso de extenuación o de achatamiento de lo metafórico.) Frontalidad de la enunciación que se agrava además al no ser relacionada nunca con un mundo imaginario, con una sociedad alejada en el tiempo y en el espacio —utópico o exótico—, sino por exponerse en la práctica de la sociedad históricamente localizable como la contemporánea del autor. Y como Laliteratura cree en el referente, vigila y sanciona con el más extremado rigor las copias que no están conformes.

Un segundo dato esencial en ese dossier podría llamarse: *la terquedad en la irredención*. Es sabido que en todo Relato el perso-

naje odioso acaba por sucumbir, incluso si su caída debe pagarse con la muerte del héroe positivo o de uno de sus colaboradores o con una forma cualquiera de sufrimiento. Los estudios narratológicos recientes han puesto muy en evidencia el funcionamiento de ese sistema de la Compensación. El fracaso del Bien es siempre provisional en él, y toda pérdida en las ventajas «terrestres» se retribuye con una ganancia espiritual, con una metamorfosis ejemplar, con una prima de grandeza moral. Se desemboca siempre, por retorcido o sublimado que sea el modo en que se haga, en la victoria del signo «empate». La calidad o más bien sin duda el «forcing» de la redención tiene las dimensiones de la intensidad del exceso escenificado. Siempre hay una vuelta al equilibrio. Es el exceso el que lanza el relato, se lo lleva y lo anuda, pero el relato sólo es reconocido, legible, resorbiendo y anulando finalmente ese exceso. Con ello el relato repite la astucia del Sacrificio (en sus formas ritualmente codificadas). Tanto uno como el otro dicen que el mundo es una homeostasis y que el orden trastornado debe volver a encontrar su nivel cueste lo que cueste. El mismo Sade, en las primeras versiones de *Justine* (destinadas a un público más amplio), no duda en pagar ese precio (incluso irónicamente): manda a Juliette, abrumada y arrepentida, al convento. Pero en los relatos libertinos siguientes eso se acabó del todo, ya no redime más: el mal (asesinato, violación, robo, suplicio, traición...) triunfa *definitivamente*. Y en la medida en que el contrato narrativo remeda y confirma el contrato social, eso significa una *pérdida* irreparable en la representación. El texto se grava con una deuda infinita; ya no nos extrañamos de que ello provoque el levantamiento de la nube de lectores-acreedores que reclaman lo que se les debe.

Posiblemente la literatura ya había promovido algunas veces al estatuto de personajes positivos (bandidos de buen corazón, rebeldes ejemplares) a criminales o a personas al margen de la ley, pero solamente bajo el signo final de la muerte o del arrepentimiento; sin embargo no se había nunca visto al odioso, al cínico, al asesino hacer carrera impunemente y *hasta el final*, y no se había nunca visto al virtuoso, al inocente, al honrado, designados como el Enemigo (salvo quizás en el género de «humor negro», pero con la condición de reconocerse como género, de producir constantemente sus signos, como lo hace por ejemplo Th. de Quincey en *Del asesinato*

*considerado como una de las bellas artes*). Eso no se había visto nunca antes de Sade y no se ha vuelto a ver desde entonces. En este sentido Blanchot tiene razón (incluso si no invoca esta razón) en ver en el texto de Sade una especie de absoluto en la historia de la literatura. El ultraje es inmenso, a la medida de ese Mal irre-dento.

Y es necesario que alguien pague. Y cuando el autor no ha querido que sea su personaje, es inevitable que sea él. Es decir que el nombre de Sade cuesta caro. En la medida en que una de las cláusulas inmemoriales del pacto literario hace siempre del personaje positivo el portavoz del autor, su lugarteniente textual. Y cuando ese personaje es criminal hasta el extremo, imaginamos que eso catectiza el nombre que lo firma. Jamás se han imputado a Racine, es banal recordarlo, los pensamientos de su Nerón, ni a Balzac los de Vautrin, pero se identifican regularmente los dichos de Saint-Fond, de Noirceuil, de Juliette, de Blangis con la filosofía de Sade. Extraña y sorprendentemente ingenua confusión que continúa descarriando todavía a las plumas más finas, engañadas ellas también por la sorprendente ruptura que el texto sadiano opera en cuanto al contrato narrativo y en cuanto a la supuesta naturalidad del vínculo autor-héroe positivo. A un crítico malévolo, de nombre Villetterque, que, después de la publicación de *Les Crimes de l'amour* (donde hay redención sin embargo, pero quizás demasiado *in extremis*) cometía ya esa confusión, Sade le administra agriamente el siguiente aviso elemental: «Pero, detestable ignorante, entérate pues de que cada actor de una obra dramática debe hablar el lenguaje establecido por el carácter que representa; y que entonces es el personaje el que habla, y no el autor, y que es lo más simple que se pueda imaginar, en ese caso, que ese personaje, absolutamente inspirado por su papel, diga cosas totalmente contrarias a lo que dice el autor cuando es él mismo el que habla (...) ¡Oh! ¡Señor Villetterque, qué tonto es Vd.!...» (X, 513) (1).

Saquemos del dossier una tercera de esas fichas que guardan la

(1) Las dos cifras que siguen a las citas del texto de Sade remiten respectivamente a los tomos y a las páginas de la edición, llamada completa, de las *Oeuvres* del Marqués en «Le Cercle du Livre précieux» (París, 1966-1967). La sigla «s. m.» que a veces se encontrará, quiere decir: el subrayado es mío.

memoria de las heridas que se pueden fichar; ésta podría titularse: *la interferencia de los códigos*, o sea la irrupción brutal de las palabras reconocidas como vulgares en la escena de la lengua clásica; irrupción tanto más violenta cuanto que deja intacta la sintaxis de esa lengua. Es esa coexistencia la que es ruda, la que se soporta mal, pues esa interferencia de los códigos se lee como una interferencia de las clases. En efecto, en la medida en que la lengua clásica se ha modelado como una lengua de élite, a la vez código de Corte y privilegio de una *intelligentsia* nobiliaria y burguesa, la presencia de las palabras vulgares, de las palabras del *vulgus*, tomó ahí la forma de una provocación: la de una acogida de los piojosos en los salones señoriales. Tendríamos ahí una nueva figura de lo obsceno, la más radical, pues está inscrita en la forma misma de la enunciación y se implica en aquello que de todo orden es lo más eficaz y lo más resistente: lo significante. Podríamos ver en esa interferencia tan sólo el lujo de un exotismo chabacano, tan sólo una explotación perversa y fascinada, por el noble, de lo vil y lo grosero. Pero, incluso en esa hipótesis, el efecto permanece: Sade mancilla la lengua clásica, la salpica con las inmundicias de la calle e incluso de las aceras; ensucia a la Madre. Pero hace también impracticable la comunidad en el hecho de que se fundamenta en la ilusión de una lengua compartida por todos: Sade le hace confesar que sólo funciona operando más bien con los implacables repartos sociales. La simultaneidad conflictiva y antagonista de los códigos que produce su escritura expone la contradicción reprimida con la cual el Poder se sostiene, exhibe el hecho bruto de la violencia que recubre la paz contractual. (Notemos que esa interferencia se superpone con bastante exactitud con la experiencia de desclasamiento que el propio Marqués vive, noble prendado de su poder y de sus derechos, terrateniente familiar para con sus gentes hasta el punto de hacerlos cómplices de sus «partidas», gran señor víctima de la arbitrariedad real y liberado por la suerte de una revolución popular, republicano militante y miembro influyente de un comité revolucionario, sospechoso sin embargo y condenado por su solo nombre y, al final, arruinado, fatigado por tantas pruebas y desestimaciones, reclamando ya tan sólo un único título, con única razón de ser: «hombre de letras»...)

Si hay una violencia sadiana, está contenida en primer lugar —y

quizás únicamente— en esas heridas repetidas en el cuerpo simbólico de la Institución, en esa violación de una lengua obligada a tomar a su cargo los relatos del horror y a albergar las palabras de la vergüenza, en esa provocación en narrar el éxito del mal, en esa enunciación desmetaforizada del interdicto. Por ello *ese texto hace imposible toda identificación* y destruye sistemáticamente toda posibilidad de reconocimiento; es un puro operador de crueldad. Lleva quizás así al extremo la lógica del *derroche barroco*, si convenimos con Borges en llamar barroco al «estilo que agota deliberadamente (o intenta agotar) todas las posibilidades y que roza con su propia caricatura... la etapa final de todo arte cuando exhibe y dilapida sus medios» (*Historia de la infamia. Historia de la eternidad*, Prólogo de 1954).

Podríamos pensar que el propio efecto de crueldad del texto (es decir, en suma, su extremado humor) podría ser suficiente para operar una clara división entre las lecturas chocheantes y las demás. Hay, sin embargo, maneras inteligentes de no acertarla con Sade. Entre ellas podemos distinguir dos que son notables. La primera sería la de los teóricos de la poesía; se desarrolla a partir del axioma: Sade es un texto, Sade es sólo un texto; un texto, es decir un material significante del cual se pueden demostrar sus funcionamientos y se pueden exhibir sus estructuras (narrativas, retóricas, temáticas, etc.). Trabajo que se opera en la neutralidad benevolente del saber o incluso en el suspenso ligero, a veces humorístico, del desmontaje minucioso de un objeto complejo e interesante. El texto de Sade se encuentra metodológicamente declarado inocente por no ser después de todo más que un ser de lenguaje con sus rasgos específicos; sus obligaciones internas, sus leyes de organización discursiva, sus figuras originales. Ese modo de análisis toma un campo de pertinencia rigurosamente definido fuera del cual cualquier otra consideración le parecerá divagante y ridícula, la que produce por ejemplo la lectura ética —o si se quiere la otra manera enteramente opuesta. Para el ético (si se puede decir así), el enunciado sadiano es recibido inmediatamente con toda su violencia, percibido en su escandalosa provocación, resentido en su fuerza de incitación. Poco le importan las sutilezas intratextuales y los encantos del dispositivo significativo; sólo ve contenidos con sus consecuencias, mensajes con su responsabilidad, gestos con sus efectos. Lectura de filósofos en

suma, para la cual parece autorizado por la misma *intención* de Sade de ser reconocido como un promotor de *ideas* si no ya un pensador. Según suscite adhesión o reprobación se verá efectivamente en él a un pionero de la crítica materialista y a un liberador de prejuicios (en cuanto al sexo, a la ley, a la religión...) o al contrario, un pervertidor peligroso (de la relación amorosa, del vínculo social, del deber de la verdad) incluso si —inteligencia obliga— nos abstenemos de considerarlo como un maestro satánico de tortura y de asesinato.

Lo más notable en esas dos lecturas es que puedan producirse sólo a partir de lugares que se excluyen e incluso se anulan como una imposible e impensable visión simultánea del exterior y del interior. Es perturbar las líneas de ese reparto medular, sobrepasar esa hemiplejía, sin, en cambio, denegar la especificidad de su cuestionamiento, lo que he intentado hacer bajo el doble título de una *Poética* y de una *Ekónomica*. Las dos maneras se encontrarán cogidas de refilón, irreconciliadas en sus presupuestos, pero anudadas en sus negativas, y esa unidad conflictiva tomará quizás el aspecto sorprendente de un ser bicéfalo...

Si se trata aquí pues de la *invención del cuerpo libertino* (1), eso quiere decir, además de la producción de una figura resueltamente original, que es bajo el signo mayor del *cuerpo* —su tratamiento, su funcionamiento, su destino— como serán leídos los demás signos y sus relaciones. ¿Por qué designar el cuerpo como el punto privilegiado de esa aproximación? Hay que reconocer efectivamente que

(1) No tengo intención de hacer aquí de nuevo la historia detallada del concepto de *libertinaje* desde su aparición a comienzos del siglo XVII, como algo que designa un movimiento de resistencia y de disidencia intelectuales (por ej. Gassendi) contra el dogma religioso impuesto, hasta su transformación en la primera mitad del siglo XVIII en una corriente filosófica materialista y sensualista (por ej. La Mettrie), para designar finalmente hacia fines del mismo siglo una práctica generalizada de desenfreno, pero siempre filosóficamente articulada con un rechazo de los principios religiosos y morales. Es ese último estadio del libertinaje el que pone en escena el texto sadiano, y del que se tratará en este ensayo. (El diccionario de Littré, en el artículo «*Libertinage*», condensa esa historia en las dos definiciones siguientes: «Licencia del espíritu que rechaza las creencias religiosas», «Estado del que no tiene sus costumbres reguladas». Sobre la cuestión en conjunto, remito a MAUZI, *L'idée du bonheur au XVIII siècle*, París, 1960, y P. NAGY, *Libertinage et révolution*, Gallimard/Idées, 1975, y G. SCHNEIDER, *Der Libertin*, Stuttgart, Metzler, 1970.)

se trata ahí de una preocupación que trabaja y atraviesa toda la modernidad; de Freud a Husserl, de Nietzsche a Foucault, el cuerpo es designado como el hogar de todos los riesgos que regulan el reparto de las fuerzas, de los poderes y de los códigos. Es a la vez el lugar de su cruzamiento y de su eficiencia concreta, el intercambiador de su multiplicidad y la maqueta de su extensión, su punto concentrado de aplicación pero también de crisis. Si bien resume una historia, dice también su expansión. En realidad, desde que se lo comienza a ver, sólo se lo ve a él, no por la fascinación temática sino porque es cierto que se ve todo en él.

En Sade, lejos de ser un impensado que haya que leer como un palimpsesto bajo los enunciados, es su omnipresencia lo que sorprende, como si su función real de personaje principal se diese ya como el síntoma de su estatuto de objeto obsesional del poder, del saber y del deseo que adquirió desde entonces.

La manera en que el cuerpo libertino se afirma, se pone en juego, se arriesga, goza e intercambia, da cuenta a la vez de una ruptura en la lectura de los signos, contemporánea al materialismo del siglo XVIII, de un interrogante sobre el goce del saber, de una nueva organización de la percepción del espacio y del tiempo, pero da cuenta también de una ruptura radical en el modo de producción y en sus técnicas de dominio, da cuenta finalmente de una resistencia contradictoria, delirante, perversa, del cuerpo a todo lo que se trama sobre él, contra él. La paradoja continúa siendo así hasta el final que ese *cuerpo libertino* es cuerpo de dominio y de exclusión que intenta la imposible apuesta de incluir en su sublevación lo mismo que aplasta para disfrutar de ello. Erigido contra el poder, el libertinaje continúa siendo una pasión de poder. ¿Es ese el límite lastimoso de Sade o bien la contradicción que nos pone más a la vista? ¿Es su punto ciego o bien es la función de extremo desafío y de crueldad de la ficción?

Esta es la pregunta que atormentará a los dos campos de la lectura, la *poética* y la *ekónomica*; quizás se encontrará elucidada un poco al través de ese doble registro de interrogación.

Una *Poética* en primer lugar; pero ¿qué quiere decir eso? No se podrá encontrar aquí propiamente hablando una manipulación de un conjunto de conceptos técnicos que puedan configurar lo que se llamaría rigurosamente hoy en día una *poética*. No se podrá encon-

trar tampoco una relación minuciosa de los funcionamientos textuales o de las estructuras narrativas. Se buscarán en vano construcciones de modelos capaces de proporcionar una legibilidad decisiva del texto sadiano (modelos que muy a menudo sólo se hacen leer a sí mismos...). Dejaremos a los ingenieros del texto ese trabajo de paciente entretenimiento con toda la fe en la ciencia que ello implica. La poética aquí esbozada supone adquiridos (o adquiribles sin demasiado esfuerzo) tales resultados; propone pues regular de una manera algo distinta la escucha del texto, es decir, localizar a través de algunas insistencias oblicuas algunas fórmulas obsesionales o incluso, a través de los enmarcados más generales, los hilos de un desarreglo organizado del cuerpo expresivo, aquel que según las hipótesis de la subjetividad clásica se previene de su unidad orgánica, se configura en el intercambio de la palabra y en la transitividad de la mirada, se admite como el medio de manifestación o de disfraz de una profundidad, en el que, según los valores de lo secreto, de lo íntimo, de lo propio se enrosca su verdad, en el que se madura, en la memoria y en la expectativa, la sustancia del amor. Es el naufragio de esa bella unidad lírica a lo que asistimos en el emplazamiento de un cuerpo terriblemente ostentado, desacralizado, maquinizado, parcelado, contabilizado y extrañamente atornillado a una cabeza impasible que programa sus actividades y monopoliza su goce. Lectura en forma de Poética, pues es aparentemente indiferente a toda cuestión ética, bastante feliz por haber registrado y demostrado una mutación sin preguntarse a quién aprovecha o quién la padece, qué fuerzas y qué historia deciden esa ruptura y esa redistribución en la representación del cuerpo; en una palabra, ¿dónde se *trata* eso? ¿Con quién? ¿Para quién?

Es ese tratamiento lo que precisamente quisiera tener en cuenta una *Económica*; habría que entender en ese adjetivo sustantivado (poco frecuentemente, es cierto) y para desmarcarlo de una economía, que el análisis, al moverse en un texto, tiene que tratar con un proceso específico de simbolización en el que se repiten y se distribuyen de un modo totalmente distinto las formas de poder y las técnicas de dominio que se leen en los modelos de producción e intercambio, las relaciones de venalidad y de robo, los conflictos de la riqueza y de la miseria a través de los que se forman las representaciones del cuerpo que una Poética ordenó en fichas. Adivinamos

que esa manera de plantear el problema no tiene nada que ver con la que ve en el texto un efecto o incluso un reflejo de las contradicciones sociales y económicas de la historia en el corazón de la cual se escribe, y que en definitiva funciona según el principio de la homología, puesto que la demostración satura su programa cuando han sido establecidas las series causales entre el orden de la realidad —supuestamente cognoscible y científicamente definible— y el de la ficción pensada como plano especular, como doble de representación en el que lo primero se inscribe aunque fuese disfrazándose (e incluso sobre todo disfrazándose, pues su función sería la de olvido y de reconciliación imaginaria). Problemática en la que hay que recusar en primer lugar la puesta en posición instrumental de la lengua como medio neutro: ese materialismo de la historia conectado a un idealismo del lenguaje, da un mecanismo. (Es por ello que la crítica «ideológica» se vuelve a veces una sociología de la literatura...)

Una económica al contrario se propone mostrar que la inscripción de la historia en la ficción se opera según las leyes de significancia específica del lenguaje en general y más particularmente en ese procesamiento del lenguaje que el texto realiza. Entre los dos las relaciones no son de causalidad (que supondrían prioridad o anterioridad) como lo sería una relación realidad/imagen. El texto es siempre ya la misma historia, o sea ese lugar donde se verifica, se interroga, se experimenta, en la puesta en escena y a causa tanto de los códigos que estructuran la lengua como de las fuerzas que lo catectizan o los producen. Es por ser así reescritos, desescritos, embrollados, desfasados, filtrados, por lo que se dejan ver. La ficción funciona como el inconsciente de la Historia y cada texto como su sueño transcrito; es por ello que volvemos a encontrar en él las mismas leyes: desplazamiento y condensación, coexistencia paradójica de los contrarios. Leído así, el texto es una buena máquina de exhibir las contradicciones; pero le hace falta un analista que regule bien la escucha.

Así pues, a la historia la volvemos a encontrar toda entera en el texto, no como referencia de verdad o verdad del referente, sino como aquello de lo cual el texto es voz y cuerpo de síntomas, como su cámara de ecos en la que sus contradicciones rebotan, se disfrazan, nos miran y nos vuelven amplificadas al haberse hecho *otras*.



Es quizás pedir mucho a la ficción, pero si no sirve para eso, es que no sirve para nada. Lo sabemos mucho mejor desde Brecht.

Un punto más: llamar a esa lectura una *económica*, ¿no es ceder a la ilusión de que el economista sostendría el discurso último respecto a lo «real», se habría convertido él para la modernidad en el nuevo guardián de la última puerta? Suponerlo, sería sólo cambiar de teología. La lectura aquí propuesta bajo ese nombre es de hecho *política*; y si es cierto que lo político, como se repite a porfía, está en todas partes, entonces no se distingue como un objeto ni se aísla como un tema, se deduce de todas las relaciones que afecta, de todas las fuerzas que lo componen y en primer lugar la económica, o sea aquella en la que se ha sabido ver la última clave del poder, su fin obsesivo, su condición universal y el más grande poder de marcar los cuerpos. Una económica será la lectura de su escenificación en el espacio de la ficción.

En ese ensayo en forma de díptico, las relaciones no son de complemento, y aún menos de jerarquía. El segundo pliegue no dice la verdad del primero. No se reparten como la Estructura y la Historia, lo Lúdico y lo Trágico, la Superficie y la Profundidad. Se podría incluso concebir que el modelo del cuerpo que se dibuja en el primer pliegue sea capaz de encantar a tal o cual hombre o mujer que reconociese en él unas figuras de la retórica de su deseo sin postular necesariamente las condiciones de funcionamiento en el universo sadiano. El arte combinatoria, el delirio de las variaciones, el muestreo parcelario de los cuerpos, el gusto por las perspectivas, el recortado ramificado del tiempo, son otros tantos «imaginables», como los que un Fourier, por ejemplo, fuera de toda hipótesis de crueldad, es decir en el campo reconocido del contrato (y esa es precisamente su subversión propia), ofrecerá para la utopía amorosa.

Allí donde la lectura política exige cuentas, sospecha responsabilidades, en una palabra pregunta «por qué», la lectura poética acoge diferencias y replica «por qué no», lo cual es la fórmula misma de la utopía. Entre esas dos solicitaciones, he aceptado pues el riesgo de un cierto suspenso, de una separación muy marcada para no ahogar la disimilitud de sus cuestionamientos. En la lectura política he recordado el desencolado y el juego de la ficción; también le he

cortado un poco la seriedad y le he estropeado el gusto por los juicios finales; pero en la lectura poética he recordado el *precio* con el que se paga, en Sade, el goce de las figuras del libertinaje. Hubiese podido conducir simultáneamente las dos críticas. Distinguir las me ha parecido más pertinente; y además me ha gustado hacerlo así.

## LA DESTITUCIÓN DEL CUERPO LÍRICO

*Nadie hasta el presente ha determinado lo que puede el cuerpo.*

SPINOZA, *Ética*, III, 2, esc.

### EL CUERPO AL PIE DE LA LETRA

¿Qué es el cuerpo amante en Literatura? Es un concierto de innúmeras voces, es un mosaico moviente de signos, de señales, de síntomas. La piel, las manos, los ojos, la cara, no dejan de expresar, los gestos no dejan de significar, los vestidos no dejan de simbolizar, y los propios silencios no dejan de hablar. Todos los estados del corazón, todas sus emociones, todas sus transformaciones (dudas, celos, felicidad, desesperación, ternura...), todas sus graduaciones, todo debe marcarse sobre el cuerpo, exponerse en él, porque es la pantalla necesaria en la que todo se proyecta, porque es el único punto posible de encuentro y de articulación por el que pueden pasar el hilo del relato o las metáforas del poema. Es su medio permanente y el sintetizador obligado. El relato en su contrapunto es siempre la historia de esos lenguajes proliferantes. Llamemos *lírico* a ese cuerpo saturado de signos que, por todas sus modificaciones, sus movimientos, sus expresiones, señala, proclama, disimula las figuras y las intensidades según las cuales el texto pone en escena el estado y las relaciones amorosas.

Exiliado de esa aura lírica, excluido de ese régimen de expresión, el cuerpo sadiano no se esconde ni se exhibe; tan lejos de la coquetería hermenéutica como del énfasis histórico, se expone tal como se dice que están expuestos los cuerpos de las planchas anatómicas: fríos y precisos. Despojado de signos, exento de síntomas, el cuerpo sadiano no puede más que dejar corto el modo clásico de relato que sólo se sostiene por la multitud de significaciones que hace transitar por el cuerpo de los personajes: ¿Cómo Des Grieux podría obsti-

narse en su amor a Manon si los ojos cándidos de ésta no mantuviesen su ilusión? («Perderé mi fortuna y mi reputación por ti; lo preveo claramente, leo mi destino en tus bellos ojos...», *Manon Lescaut*, 1.<sup>a</sup> parte); ¿cómo adivinaría Saint-Preux el amor de Julie sin los gestos y las miradas que profieren su turbación? («Algunas veces nuestros ojos se encuentran; algunos suspiros se nos escapan al mismo tiempo; algunas lágrimas furtivas... ¡oh Julie! Si ese acuerdo viniese desde más lejos... si el cielo nos hubiese destinado...» «Aparte de mí esos ojos tan dulces que me dan muerte; esconda a los míos sus rasgos, sus modos, sus brazos, sus manos, sus rubios cabellos, sus gestos; engañe la imprudencia ávida de mis miradas...» *La Nouvelle Héloïse*, 1.<sup>a</sup> parte, carta 1). El discurso amoroso es antes que nada una mántica, una adivinación: descifrar correctamente los signos que emite el cuerpo amado para conocer lo que hay de la intención que lo habita. Así, el cuerpo sintomático funda el orden de la metáfora, con el cual se instituye lo que tenemos la costumbre de considerar como literatura. No es nada extraño entonces que los Arcontes hayan decidido que Sade no tenga lugar ahí. ¿Deseamos sufrir el mismo anatema? Basta con seguir la receta sadiana: tomar un cuerpo (humano...), despojarlo de todos sus síntomas, hacer de él esa materia apática exenta de expresión, detallar sus piezas tal como se haría con una máquina, ponerlo en conexión con otros cuerpos bajo la única referencia de un beneficio de goce; habrá vaciado Ud. de una vez la reserva metafórica, habrá aniquilado igualmente la infinita red de las causalidades que depende de ella, habrá destruido la «buena» materia narrativa, y por tanto habrá defraudado el concepto mismo de literatura; estará entonces condenado a producir una lengua fundada sólo en las repeticiones, pondrá igualmente en su desnudez el hecho de que el relato sólo remite al buen placer del narrador, a su arbitrio, y a la vez liberará al lector de la ilusión realista, hará de él un cómplice y no una víctima; clasificará el señuelo de la ficción clásica designando las reglas de su producción como inmanentes a la materia que las constituye. En una palabra, será Ud., en suma, culpable de un crimen de lesa literatura y le será difícilmente (o no) perdonado.

Cercado por sus contornos plásticos, inventariado en sus elementos anatómicos, tratado como simple objeto de inventario, el cuerpo sadiano es *el cuerpo al pie de la letra*. Pero no entendamos

con ello una simplicidad de origen, un término cualquiera de referencia. La letra no es el sentido primero, sino lo que se sustrae a la metáfora, lo que se resiste al régimen de la interpretación.

Ese cuerpo, preciso y funcional, decantado de todo resplandor lírico, obtiene su calidad de mate, su a-significancia, no reclamando una primitividad precultural (invertir los términos es condenarse a la denegación) sino poniendo en corto circuito dos discursos: el de la literatura con el de la ciencia. El cuerpo que describe la ciencia es un dato material: reunión de órganos, sistema de funciones, en una palabra es una anatomía y una fisiología; es ese cuerpo del cual la literatura no podría hacer su objeto en general y aún menos su objeto exclusivo sin a la vez deber renunciar a hacer de él un «personaje», es decir un ser expresivo y por tanto narrable, y por tanto sin renunciar a ser literatura. Y es sin embargo ese cuerpo el que Sade, por una elección radical que se continúa teniendo por inadmisibles, impone a la existencia literaria, con la consecuencia lógica de que es en el nivel de las funciones donde las relaciones de los cuerpos deben ser ajustadas; positiva necesidad ante la cual se derrumba toda pretensión de significar. (Vemos las preguntas que van a ser hechas: ¿cómo producir una búsqueda sin motivo amoroso? ¿Cómo articular indicios sobre un cuerpo inexpressivo? Y en un plano más general todavía, podríamos preguntarnos en qué cada tipo de relato implica un montaje específico de los signos del cuerpo en el texto y recíprocamente.)

Cuerpo al pie de la letra, pues, en el hecho de que produce su escritura; la letra: aquello a lo que nada precede, aquello a partir de lo cual una escritura tiene lugar. Grado cero, no como origen, sino como confesión de la materia constituyente y del proceso. Tanto más cuanto que la letra sólo se mantiene no dejándose disolver en lo que traza. Al final del relato, Juliette no ha cambiado y su cuerpo no tiene más memoria que al comienzo: la letra puede indefinidamente repetirse. Según la necesidad de lo verosímil, Juliette ha envejecido, eso es todo. No se ha convertido ni en más sabia ni en más libertina, como en las novelas de formación. Ha conseguido simplemente acercarse a la saturación del sistema de los posibles, ha acumulado sobre su cuerpo el máximo de marcas implicadas por sus funciones. El tiempo del relato coincide entonces con el de la enunciación que agota el gran sintagma del que su cuerpo es emblema. El cual ya no

expresa nada más; expone en relatos sus tatuajes de goce. Todo ello podría continuar, volver a empezar. El fin es tan arbitrario como cualquier secuencia. Por tanto, para cerrar el relato, el autor/escritor decide consagrar ese cuerpo al silencio, a la desaparición, es decir al retiro de toda posibilidad de escritura: «Al cabo de ese tiempo, la muerte de la señora de Lorsange (Juliette) la hizo desaparecer de la escena del mundo, como se desvanece de ordinario todo lo que brilla sobre la tierra; y esa mujer, única en su género, muerta sin haber escrito los últimos acontecimientos de su vida, le quita absolutamente a cualquier escritor la posibilidad de mostrarla al público» (IX, 587).

### *La desolladura y el corte a escuadra*

Don Juan era aún un soñador. Quería seducir, quería ser amado por sí mismo. Podía aún vacilar bajo la mirada del Otro. Continuaba siendo a pesar de todo un nostálgico del amor cortés. Arrastraba todavía un alma de caballero a través de los nuevos espacios que recorta y organiza la Razón técnica e industrial. No ve la mutación que se lo lleva, pero ya tiene la pasión del gran número. A ese respecto, no tiene medios para sus deseos. Sade se los dará. Inventará para el libertino un cuerpo a la medida de los fantasmas que secreta el nuevo orden de las cosas. Para conseguirlo, someterá al cuerpo a un proceso radical de desolladura y corte a escuadra (es decir de geometrización y despiece): lo reducirá a un sistema de órganos desprovistos de unidad interior, a un dispositivo de engranajes de una maquinaria, a un conjunto de cantidades contabilizables, a un juego de variaciones y de combinaciones sometidas a programas. Cuádruple reducción en suma, en la que se explicita y se confirma, en la escena del texto, el golpe de fuerza filosófico que prescribe su trabajo: la eliminación perentoria de la hipótesis del alma. El cuerpo se verá arrastrado por un terrible movimiento de abstracción —recortado, orden, segmentación, clasificación— y en ese movimiento serán barridos todos los atractivos, los gestos, los detalles (caricias, perfumes, juegos, signos, sobrentendidos, etc.) que dan la textura del cuerpo y de la relación amorosa. En lo

sucesivo, siempre y en todas partes: en la selección de los modelos, en la evaluación de las partes funcionales, en la repetición de los mismos gestos, en la imposición de figuras elegidas; y eso bajo la hipótesis constante de un poder indiscutido que los ordena. Como si el propio sexo no fuese siquiera el objeto verdadero de esas conexiones, como si fuese solamente lo que permite, por la energía que aporta, por las disposiciones que provoca, el medio o el soporte de un puro placer de combinar, de variar, de inventar una multiplicidad de figuras inéditas, en una palabra, de producir una gramática de los cuerpos, de constituirlos en Discurso —o mejor en *mathesis*— que someta su sustancia al que la Razón hace sobre ellos. («Hasta tal punto que la misma organización acaba por aparecer como un elemento más importante de la actividad erótica que la materia carnal que se trata en principio de organizar. Así sucede precisamente con toda literatura digna de ese nombre», A. Robbe-Grillet, prefacio a *La Nouvelle Justine*, Ed. J.-J. Pauvert.)

### LA REDUCCIÓN FISIOLÓGICO/QUIRÚRGICA

Una vez eliminada la hipótesis del alma, ¿qué queda del sujeto, sino su cuerpo, es decir ese organismo descrito por el fisiólogo y disecado por el cirujano? Sade pretende ser aquí heredero riguroso de la iatromecánica, de esa tradición médica poscartesiana que desarrolla imperturbablemente todas las consecuencias del modelo de un cuerpo-máquina; el agnosticismo del siglo XVIII saca ampliamente de ella provecho materialista; Sade, por otra parte, encuentra en ella razones para fundamentar en lo natural una física de las pulsiones y una lógica de la destrucción.

Una física de las pulsiones tiene en primer lugar como efecto descalificar todo lo que se presentaba como funcionamiento sintomatológico del cuerpo. Una sintomatología en efecto no podía funcionar más que bajo la hipótesis de una *psique*; una vez apartada esa hipótesis, sólo queda la «máquina» muscular y nerviosa presa de sus funciones por las que toda pasión se reduce a un estado de las glándulas y de los nervios; véase, por ejemplo, la explicación que se da de las pasiones criminales del duque de Blangis: «Sintió que una conmoción violenta impresa en un adversario cualquiera remitía a la

masa de nuestros nervios una vibración, cuyo efecto, al irritar los espíritus animales que fluyen en la concavidad de esos nervios, los obliga a apretar los nervios que provocan la erección, y a producir según ese estremecimiento lo que se llama una sensación lúbrica» (XIII, 10).

¿Qué es el dolor? Saint-Fond responde: «Diré solamente que el dolor es una consecuencia de la poca relación de los objetos extraños con las moléculas orgánicas que nos componen» (VIII, 255-256). Sade pide a la *vibración* o a la *secreción* que suplanten al *síntoma*, gracias a lo cual el cuerpo es afirmado como el lugar de un cierto número de funciones materialmente localizables y bien delimitadas que remiten solamente a la propia organización fisiológica, y no como al lugar de una red de signos que remiten a una instancia secreta de la cual el cuerpo sería el instrumento mediador. Y es exactamente ese el síntoma de la psicología amorosa clásica: hay un lenguaje mudo del cuerpo, pero es el cuerpo el que está habitado por una «voz» (de la verdad, de la consciencia del sentimiento o incluso de la naturaleza); es ese inquilino indeseable, ese parásito, ese aguafiestas lo que el cuerpo libertino expulsa. No podría admitir en él a un Otro, salvo perdiendo su dominio y por tanto su goce. No hay lugar para dos señores en el mismo territorio. Para el libertino no podría haber en su cuerpo ningún secreto, ningún misterio, y por tanto ningún *interior* al que pudieran remitirse modificaciones externas del cuerpo. El síntoma no se resiste al enfrentamiento de las hipótesis del mecanismo materialista. Pero, más aún, lo que descalifica al síntoma es el constituirse en lenguaje mudo; y callar queriendo decir al tiempo, es lo propio de las víctimas, es la desgracia de la virtud; ser libertino es identificar lenguaje y discurso, es decir, es dominar la palabra articulada bajo las dos formas en las que culmina en la cultura occidental: la historia y el concepto, el relato y la definición (de ahí la alternancia constante en Sade entre escena y disertación); es por ello por lo que el libertinaje es un asunto de «cabeza», un asunto de discurso (y por tanto de apatía); en cuanto a la piel y a los órganos, no tienen nada que decir, tienen que hacer; y si pretenden hablar, entonces precisamente no hacen nada: enrojecer, palidecer, etc., en una palabra *expresar*, es ser presa de la voz interior y de la sensibilidad; el síntoma responde al complejo de Justine y señala el eje de la neurosis: la denegación. En tanto que

lenguaje del cuerpo de la víctima, el síntoma puede justamente ser definido en términos freudianos como formación sustitutiva y formación de compromiso que enuncia, en el modo mudo del desplazamiento, la pulsión inhibida. El cuerpo de víctima está entonces doblemente dominado: por el señuelo de una Voz que contradice su deseo y por el discurso de otro cuerpo —el libertino— que le inflige la verdad de su deseo como retorno mortal de lo reprimido.

Sin embargo, el síntoma es sólo la punta más avanzada, el elemento más espectacular de lo que constituye el régimen ordinario del cuerpo salido de la tradición metafísica: el régimen de la *expresión*, cuya hipótesis fundamental es la de una estructura de remisión adentro/afuera, psique/cuerpo; expresar es hacer pasar el primer término al segundo, es hacer leer a uno en el otro, es pues fundamentar una unidad orgánica y significante. Noción eufórica en la cual la fenomenología (desde Husserl hasta Merleau-Ponty) creyó tener la suerte de restaurar, contra el intelectualismo, un pensamiento del cuerpo, sin darse cuenta de que esa noción acarrea, intactos, todos los presupuestos más coriáceos del idealismo y continuaba garantizando un dualismo del signo y una instrumentalidad del lenguaje. Pateamos siempre ahí en una ética del querer decir y en una estética de la manifestación (oculto/revelado, escondido/articulado, etc.) que eran ya las de Kant y Hegel.

Des-afectado de toda relación expresiva, reducido a su materialidad anatómica, el cuerpo sadiano tiene finalmente su modelo en el *desollado* de los laboratorios médicos de disección. Es por definición un cuerpo extendido, recortado, inventariado. De ahí la ligereza con la que es entregado al verdugo. El despiece del cuerpo de la víctima que practica el libertino es sólo la realización bajo la referencia del deseo de lo que el cirujano reivindica bajo la autoridad del saber. Con la diferencia de que el primero confiesa escandalosamente su goce. El suplicio libertino hace avanzar y lleva al extremo la lógica de la reducción anatómico/quirúrgica del cuerpo, postulada por la ciencia. Hay en el saber fisiológico y en la práctica quirúrgica una agresión diferida, mediatizada en una legitimidad universitario/humanitaria (conocer/curar) que el libertino se apropia y exhibe como lo que es: el movimiento violento, cruel, primario, de la pulsión. Todo saber y toda técnica que conciernen al cuerpo solamente se constituyen precluyendo el goce que consti-

tuye tanto su comienzo como su salida. El cirujano-libertino Rodin hace una confesión abrupta de ello: «Todos los dolores que produzco en los demás, ya sea operando, ya sea flagelando, ya sea disecando en vivo, ponen a los animales espermáticos en una discordancia tal en mí que resulta de ello un prurito manifiesto y una erección involuntaria, la cual, sin tocarme, me conduce más o menos aprisa a la eyaculación, en razón del grado de sufrimiento impreso en el sujeto» (VI, 263).

#### LA REDUCCIÓN MAQUÍNICA

*El Hombre Máquina* de La Mettrie (del que Sade es un ferviente lector) proporciona el modelo soñado de ese dispositivo de órganos bien colocados que constituye el cuerpo sin alma. Hacer del cuerpo libertino un autómatas de goce presenta al menos cuatro ventajas: Concebido como máquina el cuerpo ya no tiene que rendir cuentas a una instancia cualquiera que le pueda trascender (consciencia, alma...): «Se nos objeta que el materialismo hace del hombre una pura máquina, lo cual se juzga muy deshonoroso para la especie humana; pero a esa especie humana ¿se la honrará mucho más si se dice que el hombre actúa por los impulsos secretos de un espíritu o de cierto no sé qué que sirve para animarlo sin que se sepa cómo?» (VIII, 55). Al eliminar el alma, la máquina se desembaraza a la vez de todos los prejuicios de la moral; impermeable al remordimiento y a la lástima, inaccesible a toda idea de culpabilidad, afirma en suma que si el alma no existe todo está permitido.

Por otra parte, una máquina es un dispositivo que, una vez puesto en marcha, deja de ser dueño de sus movimientos; éstos sólo remiten a la lógica de su construcción y a la energía que los mueve; una vez lanzados dejan de ser modificables y los efectos de ello son siempre inevitables y necesarios. El cuerpo máquina compromete a una especie de «destino de las pulsiones». Deja fuera de juego toda pretensión de una voluntad responsable; lo que se impone es la evidencia de un orden material, ciego, designado como «naturaleza», y al que más vale adherirse con humor. La Mettrie no decía otra cosa: «No disponemos en absoluto de lo que nos gobierna; no tenemos dominio sobre nuestras pasiones; confesando su imperio y

nuestra esclavitud, intentaremos hacérnoslas agradables; persuadidos de que es ahí donde se encuentra la felicidad de la vida» (*Anti-Séneca o el Soberano Bien*, Potsdam, 1750, p. 3). «Dependiendo de tantas causas externas, y con más razón de tantas causas internas, ¿cómo podríamos dispensarnos de ser lo que somos? ¿Cómo podríamos regular resortes que no conocemos?... Cuando hago el bien y el mal, cuando, virtuoso por la mañana, soy vicioso por la tarde, es mi sangre la causa, es lo que la espesa, la detiene, la disuelve o la precipita...» (*ibid.*, pp. 47-48). Lo que Sade confirma así: «Todas esas cosas dependen de nuestra confrontación, de nuestros órganos, de la manera como se afectan, y no somos más dueños de cambiar nuestros gustos sobre eso que lo que lo somos de variar las formas de nuestro cuerpo» (XIII, 42).

En tanto que máquina, la relación con el prójimo está ella también exonerada de toda psicología, es decir en el primer punto de toda sentimentalidad. Para el libertino, el prójimo es antes que nada un dispositivo de órganos que empalmar al suyo. Lo que considera en prioridad en el cuerpo del otro son los órganos más propios para asegurar la mejor conexión de los dos dispositivos. Primer momento: se evalúan y se describen las piezas; segundo momento: se establece el programa de su funcionamiento. El lenguaje es aquí el de una tecnología del goce; es bajo ese ángulo como podemos leer los «programas». Entre otros muchos, el siguiente: «Escuchad: Juliette se tenderá sobre esta camá, y vosotros iréis, cada uno cuando le toque, a gustar el placer que más os convenga con ella; yo, muy de cara a la operación, os tomaré a todas a medida que la abandonaréis, y las lujurias comenzadas con Juliette se acabarán sobre mí; pero no me daré ninguna prisa, mi jugo no eyaculará hasta que os tenga a las cinco sobre el cuerpo» (VIII, 34). Nada menos romántico que todo esto: ninguna posibilidad en el curso de esos arreglos para un frente a frente especular y lírico; sólo piezas para conectar y goces que extraer.

Dispuesto así el grupo en su lugar de la orgía, produce además un efecto de total despersonalización; lo que se realiza es un conjunto anónimo, es la objetividad de un mecanismo que no es la suma de los individuos pero que existe antes que ellos y que de algún modo los produce como tales; «Vi un instante en el que todos los miembros de la sociedad no formaban más que un solo y único

grupo; no había ni uno que no fuese agente o paciente, y sólo se oían suspiros y gritos de descargas» (VIII, 425).

En el funcionamiento plural de esta máquina de gozar, las identidades se disuelven, los nombres se borran, los pronombres se vuelven impersonales («se», «eso», «todo») y los verbos pasivos o pasivos reflejos: neutro incandescente en el que se consume el cuerpo-grupo. «Más de trescientas personas estaban ya reunidas y desnudas: se jodían, se masturbaban, se azotaban, se sodomizaban, se descargaban, y todo eso en medio de la mayor tranquilidad» (VIII, 410). «Todo actuaba, todo se ponía en erección; todo se preparaba. Sólo se oían gritos de placer o de dolor, y el murmullo delicioso de los cintarazos de vergas. Todo estaba desnudo; todo presentaba la lubricidad bajo las caras más escandalosas» (IX, 520).

Hemos pasado, en suma, del autómatas al taller; de Vaucanson a Jacquard; con todo lo que eso implica de organización, de imperativo de productividad, de encarnizamiento y de aplicación a la obra, para alcanzar finalmente esa paradoja francamente humorística de un estajanovismo del goce, de un puro derroche energético: «*machine célibataire*» donde las hubo...

El cuerpo-grupo finalmente realiza mejor que nada el *cuerpo libertino* en el sentido en el que hablamos, por ejemplo, del cuerpo diplomático o del cuerpo de profesores: es decir el conjunto de los individuos que la práctica de una función transforma en institución. Se comprende entonces que a ese cuerpo constituido le sean afectados individuos cuyo funcionamiento maquínico es puramente de servicio (la actividad laboriosa necesaria al lujo del goce) o peor aún: reducido a una función inerte. Tenemos entonces los cuerpos-muebles como aquellos con que se regala el ogro libertino Minski: «Los muebles que ven aquí, nos dice nuestro anfitrión, están vivos: todos caminarán al menor signo. Minski hace ese signo, y la mesa se adelanta: estaba en un rincón de la sala, y viene a colocarse en medio de ella; cinco sillones se colocan igualmente alrededor; dos lámparas descienden del techo y planean en medio de la mesa.

»Esta mecánica es simple, dice el gigante, haciéndonos observar de cerca la composición de esos muebles. Ya veis que esta mesa, estas lámparas, estos sillones, están compuestos sólo con grupos de muchachas artísticamente colocadas; mis platos de colocarán ca-lientes sobre los lomos de esas criaturas...» (VIII, 562).

En toda víctima, el mueble (ya sea el cuerpo inerte, pasivo, instrumental, sufriente) amenaza a la máquina (cuerpo activo, productivo, gozador). Jamás un libertino está envilecido en esa función que siempre connota la servidumbre, el trabajo, el aniquilamiento (cf. esas expresiones elocuentes a propósito de los criados: «forman parte del mobiliario», «vendidos con los muebles»...). El mueble es el estado tendencial del cuerpo de víctima.

#### LA REDUCCIÓN ARITMÉTICA

Despedazado, extendido, maquinizado, el cuerpo sadiano es además contabilizado. Es siempre en cifras muy precisas como se enuncian la calidad de los órganos utilizados, la cantidad de los cuerpos movilizados, la importancia de la orgía realizada. Lo cual da cuatro tipos de operaciones fundamentales en lo que se podría llamar la reducción aritmética:

- medir los órganos;
- evaluar la cantidad de cuerpos;
- echar la cuenta de los actos;
- establecer los balances de las operaciones.

*Medir los órganos.* Si la descripción de los órganos del cuerpo dedicados al placer no se hace nunca sin una evaluación cifrada de sus cualidades es porque pertenece al enunciado mismo de esas mensuraciones fundar el valor del objeto designado. Así sucede con los sexos masculinos (la potencia viril se complace en las cifras...). Señalemos algunos casos famosos: Noirceuil («Un artefacto de siete pulgadas de circunferencia por once de largo»), Saint-Fond («Su cipote musculoso podía tener siete pulgadas de largo por seis de circunferencia»), Minski («Dieciocho pulgadas de largo por dieciséis de circunferencia»), etc.

Sólo Fourier, quizás, supo, como Sade, llevar esa manía de las evaluaciones cifradas al nivel de un delirio libidinal y hacer de ella el rasgo determinante de una escritura. En Sade, el enunciado de esas medidas tiene como función proclamar, hasta el exceso, que el cuerpo deseado es sólo un dispositivo de piezas que se pueden

clasificar y de las que se puede extraer un goce circunstanciado. La variación y la precisión de las cifras tratan de introducir el detalle específico e inédito allí donde el relato sólo produce repetición. Esa exigencia del *detalle* la encontramos explícitamente formulada en el texto, ya sea cuando el narrador (o la narradora) se propone satisfacerla, ya sea que los auditores la exijan; pero hay que notar bien que lo que se aporta entonces son siempre cifras, o al menos cantidades commensurables. De ahí esa sorprendente separación entre la generalidad de las descripciones de los lugares, de las personas y de las acciones y la extremada precisión de las indicaciones cifradas que conciernen los órganos y los actos del desenfreno. Como si ese exceso de precisión tuviese que sobrepagar al relato un tributo de verosimilitud que estaría un poco en déficit en los demás lugares. Pero no sin una enorme ironía, puesto que es introducir el más extremado realismo en un terreno en que el código literario no tolera ninguna enunciación frontal. Violenta incongruencia pues la de esa evaluación cifrada en relación con ese modo sadiano de la narración en el que la decoración emblemática lleva siempre la delantera a la descripción realista, pero incongruencia sobre todo inconveniente por referirse a la parte del cuerpo —el sexo— que el relato sólo se permite normalmente designar por la astucia metafórica.

El placer sadiano de la *numeración* es en suma un placer propiamente libertino. En primer lugar, a un nivel explícito, puesto que es medir ahí donde no se mide, ahí donde el código del discurso del goce requiere el pudor, la alusión, en una palabra, el rodeo retórico. (Con Sade nos aproximamos incluso a un goce puro del número, tal como se desprende de esa exclamación de Dolmancé en el momento en que se hace sodomizar por su criado Augustin:

«...¡Ah! ¡Rediós! ¡qué porra!... no recibí jamás otra semejante... ¿Cuántas pulgadas quedan afuera, Eugénie?

EUGÉNIE.—Dos, apenas.

DOLMANCÉ.—¡Así pues tengo once en el culo!... ¡Qué delicias!...» (III, 455).)

A un nivel más implícito, ese placer de numeración se deduce del carácter inimaginable, por lo burlesco que es, del trabajo de medición que las indicaciones cifradas con tanta precisión suponen, salvo si concedemos al libertino (es decir, si acreditamos en su inmensa

experiencia) un compás en el ojo... En una palabra, mientras que en el texto realista el detalle sirve al sistema de la denotación destinado a recubrir el orden del discurso por el del referente, una economía totalmente diferente es la que funciona aquí: el detalle sadiano, en tanto que detalle cifrado, da lo verosímil sólo por la ridiculización, y no acaba de amenazarlo sirviendo a lo que excluye: lo obsceno.

Podemos preguntarnos si ese modo de muestreo y de valorización de partes del cuerpo no corresponde justamente a la operación fetichista. El deseo sadiano está marcado con exclusiones que no sufren excepción: no solamente el tamaño de los penes, sino también la forma del culo, la blancura de la piel, la firmeza de los senos... Hasta tal punto que a menudo la presentación de un personaje se limita a presentar esos elementos o uno de entre ellos y a exaltarlos. A primera vista estamos en pleno fetichismo, y sin embargo nada está más alejado de ello que el deseo libertino según Sade. Pues el recortado selectivo que la mirada opera sobre el cuerpo deseado no está marcado de ningún modo por el *énfasis* fetichista sino más bien por el rigor de la razón taxonómica. El privilegio concedido a un elemento es sólo la elección del mejor modo de conexión de dos cuerpos concebidos como dispositivos maquínicos. Ese elemento, siempre el mismo, se inscribe en una serie de otros elementos, asegurando la misma función: en una palabra, todas esas partes del cuerpo sacadas como muestras y como objetos privilegiados del deseo *forman una clase* y se repiten a través de los individuos que pueblan el relato. Son de algún modo los constituyentes de base de una química del deseo, los signos elementales de su álgebra; de golpe se colocan en el orden de lo simbólico. Es precisamente en eso en lo que no realizan a la operación fetichista, lo propio de la cual es darse un objeto rigurosamente individual: el fetiche sólo vale para el sujeto que lo elige y permanece incomunicable, inutilizable para los demás. El objeto fetiche (parte del cuerpo, vestido...) se encuentra así absolutizado, transformado en hogar de cristalización de todas las energías pulsionales. Por medio de lo cual el fetichismo radicaliza el engendramiento metonimia-metáfora tomando, hasta la terquedad maníaca, la parte por el todo, reduciendo todas las series libidinales a un signo único y erigiendo ese signo como *sustituto* (el *Ersatz* del que habla Freud) del propio cuerpo. Operación inadmisibles para Sade en la medida en



que para él el cuerpo se define como lo que no se reemplaza, lo que no podría delegarse, representarse. El recortado escópico no aísla unos *Ersatz* sino que sostiene el rasgo de la letra del deseo como materialidad del órgano designado.

*Evaluar la cantidad de cuerpos.* La cantidad: lo que verdaderamente colma la imaginación libertina («Nada pone tan caliente como el gran número»). Para eso varias razones sin duda. Antes que nada la cantidad connota el lujo, la abundancia, y por tanto el poder económico y político; además, es una garantía para el deseo: no solamente es necesario que el espectro de la penuria de objetos de goce sea apartado, sino que además es necesario que incluso después de los mayores dispendios (de energía, de jodedores, de doncellas, de víctimas...) las reservas aparezcan apenas empezadas.

Habrà lugar para considerar ese requisito desde el punto de vista de una economía; por el momento tomemos nota simplemente de las indicaciones cifradas que conciernen la cantidad de los cuerpos exigidos o reclutados para las orgías y señalemos que éstas se desarrollan las más de las veces en lugares en los que están ya concentrados un gran número de individuos, como los monasterios (por ejemplo, los de Panthemont, de los Carmelitas de París o de las religiosas de Bolonia) o bien se desarrollan en lugares susceptibles de acoger a muchos, tales como los castillos, cuyos sótanos son bodegas vivientes de «objetos de lujuria» (por ejemplo, la morada de los Amigos del Crimen, el castillo de Saint-Fond, el de Minski, el palacio del papa, el del rey de Nápoles, etc.). Ahí también, por una contabilidad precisa, está asegurado el inventario de los cuerpos disponibles:

— En la morada de la Sociedad: «Dos serrallos están asignados a los miembros de la Sociedad... Uno está compuesto de trescientos jovencitos, desde siete años hasta veinticinco, y el otro de un número semejante de jovencitas, desde cinco años hasta veintiuno» (VIII, 408).

— Minski: «Tengo dos harenes. El primero contiene doscientas niñas, de cinco a veinte años; ...doscientas mujeres de veinte a treinta años están en el segundo... Cincuenta criados de los dos sexos están empleados al servicio de ese número considerable de objetos de lubricidad, y tengo, para su reclutamiento, cien agentes

dispersados en todas las grandes ciudades del mundo» (VIII, 559).

— Brisa-Testa en Constantinopla: «...he visto a más de tres mil individuos de uno y otro sexo, durante este año» (IX, 300).

La relación de cantidad no deja ninguna posibilidad a la relación amorosa: estamos aquí en el orden de lo *susceptible*, de la indiferencia del/y/al sujeto. Es evidente que nada parecido a un encuentro podría acontecer en el campo de esa complaciente e inflexible contabilidad.

*Echar la cuenta de los actos.* Si los cuerpos son contabilizados, sus actos no lo son menos, al menos los actos amorosos, reducidos por lo demás a las relaciones sexuales. Ahí también lo lírico se derrumba bajo la aritmética. Un gran goce no es el choque de una seducción y de un acuerdo esperados durante mucho tiempo, preparados y finalmente consumados, es el número de «descargas» realizadas en un lugar dado, en un tiempo limitado.

Juliette en pleno desenfreno con Clairwil en los Carmelitas hace sus cálculos: «Cada brigada de ocho redobló, cambiando de mujer y de manera de joder... Clairwil, de ese modo, fue aún jodida quince veces en la boca, diez en el coño y treinta y nueve en el culo; y yo cuarenta y seis en el culo, ocho en la boca y diez en el coño: doscientas veces para cada una en total» (VIII, 468). Y Sade añade en una nota la siguiente observación impagable: «De manera que esas dos honestas criaturas, sin contar la boca, que no produce una sensación lo bastante marcada como para ser contada, habían sido jodidas hasta ahí, Clairwil ciento ochenta y cinco veces, y Juliette ciento noventa y dos, eso tanto en el coño como en el culo. Hemos creído tener que establecer esa suma para evitar el esfuerzo a las mujeres que, sin eso, no habrían dejado de interrumpirse aquí para hacerlo...» (VIII, 468). No se deja de cifrar ni la cantidad de esperma derramado: «El vigor de esos hombres, prosiguió el rey (de Nápoles), iguala al menos a la superioridad de su miembro; no hay ni uno de ellos que no os responda con quince o dieciséis descargas, y ni uno que no pierda diez o doce onzas de esperma en cada eyaculación: es la élite de mi reino» (IX, 402).

*Establecer el balance de las operaciones.* Es sabido que la pasión por los balances es uno de los rasgos determinados de los ritos

obsesivos, y que los especifica principalmente bajo la relación de la *analidad*. Tan cierto es ello que lo que se mide en el balance es menos lo que se designa en los cálculos que la propia *maestría*. Si el libertino hace las cuentas exactas, con precisión del orden de las unidades, no es porque un « tiro » más o menos hubiese modificado el goce, sino porque éste se engendra por esa *exactitud* misma (por arbitraria que sea), y por su enunciación. Se goza no sólo al tener al día la cuenta de los cuerpos y de las veces, sino que se goza en la misma medida, después del coito, al hacer balance de la operación. Ese balance acaba verdaderamente el goce estableciéndolo como definitivo (la cuenta es cerrada), glorioso (la cuenta es enorme), y sobre todo controlado (la cuenta es conocida).

— En el monasterio de Bolonia « Todas las novicias, varias religiosas, cincuenta pensionistas, ciento veinte mujeres en total, pasaron por nuestras manos » (VIII, 550).

— En casa del rey de Nápoles, este balance de la gran orgía asesina: « Inmolamos en total mil ciento setenta y seis víctimas, lo que hace ciento sesenta y ocho para cada uno, entre las cuales seiscientas niñas y quinientos setenta y seis niños », (IX, 412).

Pero entre los múltiples balances que abundan en el texto sadiano, el más sorprendente, a la vez por su minuciosidad y por su estilo de exposición directamente tomados de los formularios de contabilidad, es sin duda éste, el que cierra el relato de *Les 120 Journées*. A título documental, ese excepcional balance merecería ser citado íntegramente; retengamos su final: « Esa recapitulación deja ver el empleo de todos los sujetos, puesto que había en total cuarenta y seis, a saber:

Maestros .....	4
Viejas .....	4
En la cocina .....	6
Historiadoras .....	4
Jodedores .....	8
Jovencitos .....	8
Esposas .....	4
Jovencitas .....	8
<hr/>	
Total .....	46

« De los cuales, ha habido treinta inmolados y dieciséis que se vuelven a París.

Cuenta total:	
Masacrados antes del 1 de marzo	
en las primeras orgías.....	10 personas
Desde el 1 de marzo .....	20 —
Y se vuelven.....	16 —
<hr/>	
Total.....	46 personas»
	(XIII, 429-431).

#### LA REDUCCIÓN COMBINATORIA

Esta reducción condensa de alguna manera a las precedentes: es porque el cuerpo es recortado, maquinizado, contabilizado, por lo que las relaciones amorosas sólo pueden remitirse a combinaciones, sólo pueden realizarse en la construcción de un sistema de variaciones destinado a establecer el máximo de articulaciones posibles entre los cuerpos disponibles. Y puesto que el goce es del orden de la cantidad, la operación combinatoria aporta la mejor solución lógica a la búsqueda de rentabilidad óptima del dispositivo corporal emplazado.

Cualquier combinatoria (un juego, por ejemplo) supone al menos dos condiciones—elementos que combinar, reglas de combinación— mediante las cuales se constituye un cierre en el interior del cual las operaciones deberán tener lugar y tendrán validez.

En el *party* sadiano los elementos están constituidos por los cuerpos y sus órganos, y las reglas por los protocolos de acción y los programas. ¿Cuáles son entonces las operaciones esenciales de esta reducción combinatoria? Las podemos enunciar así: programar, ejecutar, variar, saturar.

Las dos primeras operaciones nos son ya lo suficientemente conocidas como para no volver más sobre ellas; ¿qué sucede con las otras dos?

*Variar*. En general es en el enunciado mismo del programa donde están indicadas las series de variaciones que les incumbe

ejecutar a los diferentes cuerpos. Pero el aparato del cuerpo-grupo puede, como una verdadera máquina cibernética que es, modificar o enriquecer su programa en curso de ejecución y eso en función ya sea de nuevas incorporaciones o de fantasmas que le sobrevienen a tal o cual libertino. De hecho, es casi cada ejecución lo que desborda así su programa inicial, pues es justamente en el *suplemento* indefinido de las combinaciones donde puede formularse la capacidad ilimitada de goce que se le supone al cuerpo: «Nos volvimos a sumergir las tres, mediante mil nuevas posturas, en los últimos excesos de la lubricidad» (VIII, 20). «Las situaciones variaron siete veces y siete veces mi semen fluyó entre sus brazos» (VIII, 36). Pero si hay un beneficio apreciable entre todos los que ese trabajo combinatorio aporta, es el de una *sorpres*a en las figuras obtenidas: lo imprevisible, lo aún-no-visto, es decir el valor libertino por excelencia, el detonador del goce porque no sólo es la producción del rasgo diferencial lo que simboliza y condensa todas las diferencias, sino porque constituye ese éxito paradójico de crear un acontecimiento con lo combinatorio: «Tres escenas componían el conjunto de ese acto libidinoso: era necesario en primer lugar, mientras iba con mi boca a despertar la actividad muy adormecida de Mondor, era necesario, dije, que mis seis compañeras, reunidas en tres grupos, ejecutasen, bajo sus miradas, las más voluptuosas actitudes de Safo; ninguna de sus posturas había de ser la misma, a cada instante debía verlas renovarse. Insensiblemente los grupos se mezclaron, y nuestras seis lesbianas, ejercitadas desde hacía varios días, formaron finalmente el cuadro más nuevo y más libertino que sea posible imaginar» (VIII, 158-159) (s. m.).

Ese modo de búsqueda de la figura original por la técnica de las variaciones rige toda la lógica de *Les 120 Journées*. Ese relato, como es sabido, se propone hacer inventario y relatar 600 diferentes «pasiones» —150 al mes. De los múltiples episodios que relatan las «historiadoras», algunos difieren sólo por un rasgo mínimo. Pero ese rasgo es suficiente para diferenciarlo, es decir, para circunscribir una pasión original. Resulta que la más mínima desviación en tanto que desviación cualitativa fundamenta la singularidad de la figura obtenida, desviación que, estableciendo una nueva unidad, permita aumentar la suma. De ahí esa paradoja: es lo cuantitativo lo que importa, pero es lo cualitativo lo que lo engendra. El deseo libertino

es insaciable de variaciones, sólo cede bajo el número, pero es necesario al mismo tiempo que cada variación posea su singularidad irreductible; doble exigencia aparentemente contradictoria e insoluble y que, sin embargo, la sensibilidad libertina consigue satisfacer por su capacidad de percibir en la más mínima desviación una *diferencia pertinente*. Es a esa misma finura de la distinción a la que el lector está convidado en la Introducción de *Les 120 Journées*: «En cuanto a la diversidad, puedes estar seguro de que es exacta; estudia bien aquella de las pasiones que te parece semejante sin ninguna diferencia a otra, y verás que esa diferencia existe y, por ligera que sea, que sólo ella tiene precisamente ese refinamiento, ese tacto, que distinguen y caracterizan al género de libertinaje del que se trata aquí» (XIII, 61).

Tenemos en suma aquí el equivalente erótico del principio leibniziano de los indiscernibles (dicho de otro modo del principio de discernibilidad): «Si una porción de la materia no se distingue en nada de otra cualquiera, de cantidad y de figuras iguales (...), y si además el estado del cuerpo en un momento dado sólo se distingue del estado del mismo cuerpo en otro momento por la transposición de porciones de materia, iguales en cantidad, en figuras y semejantes en todos los respectos, entonces se sigue manifiestamente de la perpetua sustitución de porciones indiscernibles, que no hay ningún medio para distinguir los estados del mundo corporal en diversos momentos» (*De ipsa Natura*, § 13). Es por lo que hay que hacer la hipótesis de una *diferencia cualitativa* como fundadora de la singularidad de cada sustancia y afirmar «que no hay jamás similitud perfecta, lo cual es uno de los más importantes axiomas que he descubierto» (*ibid.*) y también: «Que no es cierto que dos sustancias se parezcan enteramente y sean diferentes solo numero» (*Discurso de metafísica*, § 9). La calidad es pues el principio *interno* del cambio, pero eso no es suficiente: «Es preciso también que, aparte del principio de cambio, haya un *detalle de lo que cambia*, que haga por así decirlo la especificación y la variedad de las sustancias simples» (*Monadología*, § 12).

Si la cuestión de Sade es con toda evidencia totalmente diferente, la solución lógica es del mismo orden y es justamente «el detalle de lo que cambia» lo que asegura en él la especificación de cada pasión (sustituyamos en Leibniz el término sustancia por el de pasión y

tendremos un texto sadiano...). En *Les 120 Journées* o en *Juliette*, esa necesidad del detalle diferenciador es constantemente invocada; así en esta llamada al orden ya en la primera narración en Silling: «Duclos, interrumpió aquí al presidente: ¿No se os ha prevenido de que es preciso que sus relatos tengan *los detalles mayores y más extensos*? ¿Que sólo podemos juzgar lo que la pasión que usted relata tiene de relativo a las costumbres y al carácter del hombre, en la medida en que no oculte ninguna circunstancia? ¿Que, por otra parte, *las más mínimas circunstancias* sirven infinitamente para lo que esperamos de sus relatos: la excitación de nuestros sentidos?» (XIII, 79) (s. m.). Si Sade se afirma muy leibniziano —incluso en un modo desplazado y pervertido— en lo que concierne a la génesis del elemento diferencial que produce la variación, lo vemos al contrario tomar el contrapié del leibnizianismo en lo que concierne a otro principio necesario al desarrollo de la combinatoria, que podría enunciarse así: principio de la complejidad máxima. Mientras que para Leibniz lo simple constituye el ser verdadero —la mónada— hasta el punto de que toda complejidad o multiplicidad es sólo fenoménica o accidental y debe reducirse en último término a lo simple (cf. *Monadología*, § 1 a 7), para Sade al contrario, es lo compuesto lo que le conviene al pensamiento del libertinaje, y eso en la medida justamente en que lo simple está del lado del alma y lo compuesto del lado del cuerpo. En problemática leibniziana el cuerpo no es, hablando propiamente, una sustancia, pues su modo de organización es el mecanismo, es decir aquello mediante lo cual los compuestos *imitan* la armonía interna de las sustancias simples. Pero el mecanismo, ya lo vimos, es precisamente el modo de ser que Sade postula en cuanto al cuerpo, con la diferencia de que no le añade ningún alma. Lo simple leibniziano hace del alma el centro de la mónada humana; lo cual para Sade sólo puede implicar todo el cortejo moral de esa metafísica: lo puro, lo virtuoso, lo bueno, lo justo, lo verdadero, etc. En lo opuesto tendremos pues lo feo, lo vicioso, lo criminal, lo pérfido... en una palabra, los valores del cuerpo reprobado. Cuanto más nos alejamos de lo simple, pues, más se complica todo ello, y más penetramos también en el espacio de lo monstruoso, de lo extraordinario, y por tanto más desviaciones inéditas y estimulantes producimos: «El desorden de la naturaleza lleva consigo una especie de picante que actúa sobre el género

nervioso, quizá con tanta o más fuerza que sus bellezas más regulares (...). Por lo demás la belleza es la cosa simple, la fealdad es la cosa extraordinaria, y todas las imaginaciones ardientes prefieren sin duda siempre la cosa extraordinaria en lubricidad a la cosa simple» (XIII, 41-42). Así pues, «el detalle de lo que cambia» no es como en Leibniz especificación de la cualidad en la dirección de lo simple, sino acrecentamiento cada vez más y más complejo de los elementos combinables. En suma, el «detalle» leibniziano responde a un funcionamiento metafórico, puesto que «toda mónada creada representa a todo el universo» (*Monadología*, § 62) y que «los compuestos se simbolizan con los simples» (*ibid.*, § 61): sistema logocéntrico. En Sade, al contrario, el detalle es de orden metonímico, en el sentido de que asegura una complejificación creciente por acumulación: movimiento descentrado e indecible. El detalle cualitativo no expresa una unidad esencial, pero aumenta la suma, lo cuantitativo, alimenta la combinatoria, y por tanto gratifica las *posibilidades* del deseo (entendámoslo en el sentido estadístico de las teorías del juego). Podemos finalmente localizar un tercer principio que rige la producción de las variaciones; llamémosle *principio de orden*. Está formulado al comienzo de toda orgía («Pongamos un poco de orden en nuestros placeres»). Además de las connotaciones de transgresión y de intercambio no rentables que esa exigencia contiene, y que Barthes determinó, podemos localizar una necesidad propiamente lógica impuesta por la invención combinatoria. Sin la imposición de un orden no habría figuras determinadas sino un bullicio informe; no habría pues novedad definible y ninguna desviación mínima podría ser evaluada. El principio de orden garantiza «ese refinamiento, ese tacto» propios del juicio libertino; es la condición del principio de discernibilidad productor de las variaciones pertinentes. Pero mucho más aún fundamenta la narratividad misma, en la medida en que ésta funciona como exposición del Catálogo de las figuras: si la orgía es un magma, todo está dicho desde la primera y el relato se termina con ella. El orden, al asegurar un despliegamiento riguroso y graduado de las figuras y episodios, permite especificar la variación y legitima el relato que la presenta.

*Saturar*. Ser saturable es, según Hilbert, uno de los rasgos distintivos de toda combinatoria —tal como la axiomática—. Y es

precisamente a lo que tiende la combinatoria sadiana y eso necesariamente: el cuerpo libertino privado de toda profundidad lírica ofrece a la representación y al relato sólo elementos discretos sin vínculo interno; en este nivel, no podría haber plenitud por representación de un infinito, sino solamente saturación máxima de los elementos puestos en juego. La saturación es al cuerpo libertino lo que la profundidad es al cuerpo lírico.

La operación se cumple a dos niveles: se trata por una parte de saturar el cuerpo, y por otra parte de saturar los predicados de su acción.

Saturar el cuerpo es en primer lugar ocupar todos sus lugares erógenos: «No queriendo que haya ni una sola parte de mi cuerpo vacante...» (VIII, 139). «Ni un sexo que no pasase por mis manos, ni una parte de mi cuerpo que no fuese manchada» (VIII, 425). «Cuando venimos a ser jodidas, pretendemos serlo en todas las partes de nuestro cuerpo» (VIII, 437).

Saturar el cuerpo es luego conectarlo a un máximo de otros cuerpos, es realizar el cuerpo-grupo. En tanto que su signo es la saturación, el placer sadiano no puede prescindir del grupo; la pareja es la excepción; no aparece más que en situaciones muy precisas: primer encuentro, pacto a establecer, secreto a compartir, preludeo de una tortura; y por tanto cada vez que la menosvalía de goce puede ser compensada por un placer de discurso o de imaginación. Se trata siempre de situación de transición; el *tête-à-tête* es escarnecido por el verdadero libertino como signifiante de la actitud específica del amor virtuoso.

En un segundo nivel, la saturación concierne a los predicados de la acción; se trata ahí de hecho de un puro placer de lenguaje que consiste en lo siguiente: ya sea en acumular predicados diferentes en un mismo sujeto, ya sea en permutar un mismo predicado entre sujetos diferentes.

Acumular predicados diferentes en un mismo sujeto es el placer de la condensación, o, como dice Barthes, de la homonimia (1): «Ya

(1) *Sade, Fourier, Loyola*, pp. 160-161. «La adición de los placeres proporciona un placer suplementario que es el propio placer de la adición (...). Ese placer superior, totalmente formal, puesto que se trata en suma de una idea matemática, es un placer de lenguaje: el de desplegar un acto criminal en nombres diferentes», página 161.

estoy satisfecho, dijo, a partir del momento que todo se anima; me joden, le doy por el culo a una virgen, hago sodomizar a mi mujer, ya no les falta nada a mis fogosos placeres» (VIII, 138). «¡Estaba cubierto de maldiciones, de imprecaciones, *parricidaba, incestuaba, asesinaba, prostituía, sodomizaba!* ¡Oh Juliette, Juliette, jamás fui tan feliz en toda mi vida!» (VIII, 254) (subrayado por Sade).

Ese placer tiene su recíproca invertida: permutar un mismo predicado entre sujetos diferentes. Así, en Silling los cuatro libertinos proceden a ceremonias de matrimonio casando sucesivamente a sus jovencitas, a sus jodedores, a sus bujarrones, y luego obligan a éstos a casarse entre ellos y entre ellas. Entonces, es el predicado «matrimonio» el que se encuentra alterado por esa operación. Tal como lo es el de «identidad sexual» en la siguiente permutación: «Esa noche, los grupos estaban cambiados de un sexo al otro: todas las niñas de marinero y todos los niños de modistilla. La impresión visual de ello fue maravillosa; nada calienta tanto la lubricidad como ese pequeño trueque voluptuoso: nos gusta encontrar en un niño lo que le hace parecer una niña, y la niña es mucho más interesante cuando toma prestado, para agradar, el sexo que quisiéramos que tuviese» (XIII, 138).

En esta técnica muy metódica de las permutaciones, nada iguala quizás a las bodas programadas por Noirceuil cuando vuelve a encontrarse con Juliette: «Una fantasía muy extraordinaria me atormenta desde hace mucho tiempo, Juliette... Quiero casarme... casarme dos veces en el mismo día: a las diez de la mañana, quiero, vestido de mujer, casarme con un hombre; al mediodía, vestido de hombre, casarme con un bardaje como mujer. Quiero más... quiero que una mujer me imite; y ¿qué otra mujer sino tú podría servir para esa fantasía? Es preciso que, vestida de hombre, te cases con una lesbiana en la misma misa en la que, como mujer, me casaré con un hombre; y que vestida de mujer, te cases con otra lesbiana vestida de hombre, cuando, habiendo vuelto a tomar los vestidos de mi sexo, me casaré, como hombre, con un bardaje vestido de jovencita» (IX, 569). Noirceuil confiesa que no hace más que repetir un hallazgo de Nerón, pero que él le añade dos novedades de su invención: en primer lugar «el doble enlace en el mismo día» y la fantasía de verse imitar por Juliette, pero sobre todo la elección de

los esposos y de las esposas: los suyos estarán constituidos por sus dos hijos y los de Juliette por su hija y su pupila.

Todo está construido de manera que ninguna de esas permutaciones corresponda a una norma cualquiera:

— Todas las uniones son *homosexuales*, no se propone ninguna unión heterosexual, ni siquiera bajo la cubierta del travestí; Noirceuil sólo se casa con hombres y Juliette sólo se casa con mujeres.

— Todas las uniones son *incestuosas*: la unión en esas bodas se hace de padre a hijo o de madre a hija (y la pupila toma manifiestamente el estatuto de hija de Juliette). De modo que, en ocasión de las segundas bodas, cuando Noirceuil y Juliette vuelven a encontrar su sexo «normal», esa normalidad se volatiliza en la unión con un cónyugue travestí. El efecto irremediable de ese sistema de permutaciones es el de *escoriar* necesariamente todas las relaciones, de colocarlas automáticamente en posición de des-arreglo.

— La saturación no consiste en realizar todos los enlaces lógicamente posibles, sino únicamente los que pertenecen a la lógica de la transgresión, los que atentan a las leyes del intercambio instituido. Así, Juliette y Noirceuil no deben casarse entre ellos —ni en travestí— pues el enlace estaría no obstante incluido en la normalidad heterosexual. Los límites de la saturación están pues trazados por la necesidad de permanecer en el campo de la perversión. Dicho de otro modo, es la perversión lo que importa saturar.

Esas bodas de Noirceuil llevan la «reducción combinatoria» a una especie de perfección lógica. Pero en el encanto del juego hay que leer lo que se pone en juego: su impacto crítico es considerable (no encontraremos un equivalente hasta Fourier), a saber que, situando a cada «pasión» —perversión, vicio, fantasía— en el espacio del *catálogo*, afirmándolas todas como legítimas y realizables, lo que Sade hace saltar es la barra paradigmática y con ella el reparto de los valores que el interdicto distribuye entre las dos vertientes de la binariedad (normal/patológico; vicio/virtud; positivo/negativo...). La combinatoria pulveriza esa frontera y abre hasta el infinito el campo de las posibilidades con sus modulaciones y excrecencias metonímicas; y si, como todo sistema, tiene sus límites formales, éstos no son del orden de la Ley (es decir un tope externo e impuesto) sino del orden de la saturación, es decir, del orden del

lenguaje y del goce: todo ello se detiene cuando «todo está dicho» y cuando el goce se ha consumido.

En ese espacio des-normalizado, des-jerarquizado, ya no tenemos propiamente hablando perversión, concepto que remite necesariamente a la separación normal/patológico. Pues, muy profundamente, lo que Sade recusa es que haya que educar al deseo: todas sus formas, incluso las más extravagantes, son legítimas y realizables. (Lo cual viene a consistir en una descalificación por adelantado de la cura analítica, cuyo ortopedismo obstinado se encuentra incluso en sus formas más liberales. Por más lejos que haga retroceder la barra de la normalidad, sólo puede mantenerla, a no ser que niegue la legitimidad de su medicación. No se puede ser psicoanalista y «soportar» a Sade —a Fourier tampoco, por lo demás—; es evidente.)

Pero la malicia última del recurso al dispositivo y al procedimiento combinatorio, es de ni siquiera rechazar las prácticas consideradas como normales. Rechazarlas sería plantearlas a su vez como vetadas, sería sólo un trastocamiento de los términos, un trueque de lo negativo con lo positivo y recíprocamente. Conferir a las prácticas reconocidas, a las pasiones admitidas, el estatuto de términos entre los demás, es llevar la ironía hasta hacer de la normalidad un gusto perverso específico. Así se encuentra evitado el escollo de una nueva división y es afirmado, puesto que ya no hay normas referenciales, que la *desviación* misma es inicial. Inicial y no originaria, es decir que en ese sistema todas las entradas son buenas, todos los comienzos son posibles, todos los términos valen, y que las desviaciones sólo se miden entre ellas y no en relación a un centro. Comienzo de golpe y plural que es en la misma medida la ruina de la Ley. La combinatoria sadiana señala, a su modo, el fin de la era binaria.

### *El mal sujeto*

La indiferencia o bien la irritación del psicoanalista (perceptible incluso en el Lacan de *Kant avec Sade*) respecto al texto sadiano corresponde sin duda al hecho de que ese texto instituye la ausencia de

lo que principalmente le atañe y le concierne: *el sujeto*. Aquello de lo que Sade es sospechoso es de desembarazarse de él un poco aprisa. En él el sujeto no tiene ni siquiera tiempo de ser hendido: desapareció antes, escamoteado de golpe con la eliminación de la hipótesis de la objetividad, o sea por la operación que reduce al individuo a su estatuto maquínico; máquina de pensar y de gozar («la cabeza y los cojones», como dice abruptamente Sade), no siendo en absoluto la cabeza un sustituto del Cogito, sino simplemente, en el dispositivo de conjunto, el instrumento que permite ampliar, refinar, multiplicar, los efectos de la sensibilidad nerviosa y eso por su doble función fundamental: hablar/imaginar.

Esa falta de sujeto nos resulta incómoda en la medida en que el texto sadiano pone en escena su goce y por tanto su relación conflictiva con la Ley. Para nosotros justamente el sujeto/es ese lugar en el que se anuda la contradicción entre el deseo y la actividad social/histórica y significativa. El sujeto es eso que inscribe en el proceso de objetividad lo heterogéneo de la pulsión, la cual aparece siempre como el elemento dejado de cuenta, la vuelta a caer integrable de ese proceso. Está siempre ausente del producto de las prácticas significantes y sin embargo es aquello cuya ausencia insistente abre la significancia misma.

Ahora bien, Sade, en el momento en que percibe bien la contradicción, parece esquivarla y vaciarla suprimiendo uno de sus polos: hace pasar lo pulsional a lo simbólico, con la condición, está claro, de pervertir lo simbólico mismo, de delirarlo imaginando la *institución perversa*, poniendo en escena una contrasociedad que no tenga otras leyes que las del deseo libertino. Si ese deseo exige trastocar regiones enteras, el propio mundo y hasta la naturaleza, es porque lo *heterogéneo* sólo podría venir de *afuera*, producirse a sí mismo como movimiento de la objetividad; no es el índice de una contradicción que marque el lugar inasignable del sujeto, sino el programa de una destrucción que hay que operar en un exterior que está por ser conformado al deseo.

Es por ello que el delirio pulsional debe siempre producirse como sistema de sociedad, como código instituido; es siempre aquello en lo que trabajan el enunciado de los programas y la promulgación de los reglamentos en las orgías eróticas y criminales más extravagantes, como si su función fuese principalmente conju-

rar todo deslizamiento hacia un delirio incontrolado. En el interior del espacio que domina, el libertino no conoce el conflicto del deseo y de la ley. Pero para eso ha sido preciso justamente que se haya instituido como Amo: *lo heterogéneo sólo se realiza convirtiéndose en su decreto*. Pero es al precio de una nueva contradicción: libertino/víctima. Sólo escapamos de la primera cayendo en ésta. Desde el momento en que entiende que se realiza como institución, la transgresión libertina reproduce, incluso desplazada, la lógica de las relaciones de poder: jerarquía, represión, explotación. Pero si la tentativa sadiana nos parece monstruosa, inaceptable, es que desde entonces hemos descubierto medios más flexibles, para no decir más solapados, de dejarle su parte a lo heterogéneo en nuestros códigos; sabemos cómo pensar la articulación de lo *mismo* y del *otro* en el interior mismo del campo del sujeto, podemos soportar la irrupción del exterior en el interior sin correr el riesgo de percibirlo enseguida como signo de la demencia (o sea, la aparición de un código incomunicable, estrictamente individual).

La cosa era menos simple para Sade, que sólo podía desenvolverse en el campo teórico del sujeto clásico: sujeto del Cogito y sujeto de derecho; su consistencia racional, su saber de sí como sustancia espiritual, están directamente articulados con su estatuto jurídico y social y definen el umbral de normalidad más acá del cual sólo podríamos encontrar la animalidad o la locura. El reparto es muy radical, la línea es infranqueable, y es con ese «o bien... o bien» con lo que Sade debe apañárselas. O bien quedarse en el campo de ese sujeto clásico que, como todo el mundo, ha heredado y soportar sus consecuencias principalmente morales y teológicas: la inmortalidad, la virtud, los buenos sentimientos, la denegación del cuerpo, la sumisión social, etc. O bien desprenderse de él de una vez, sin compromiso, y plantear contra ese sujeto la primacía de la materia, la suficiencia del cuerpo, su goce, su sublevación: cuerpo-máquina, cuerpo sin alma y feliz de ser así. Bajo su desnudez anatómica/fisiológica la subjetividad sale totalmente aplanada, laminada; siendo el goce entonces sólo una función de exaltación orgánica, cuya repetición multiplicada viene a suplir la profundidad emotiva destituida. Apuesta considerable puesto que equivalía a un salto fuera del espacio teórico y social de la razón. Sade, sin formularlo, mide muy bien lo que pone en juego: o bien su gesto es arrojado al dossier de la

locura, o bien, para salvar la apuesta, reproduce en esa vertiente vedada las mismas formas de la normalidad, pero habiéndoles dado la vuelta; el discurso no será ahí menos riguroso, pero es para celebrar aquello de lo que ningún discurso quiere saber nada. Se comprende entonces que era necesaria ni más ni menos que una contrasociedad monstruosa (pero sociedad de todos modos, es decir: el orden, el código, la ley) para dar a lo heterogéneo, impen-sable en el orden del sujeto, un estatuto que fuese reconocible, enunciable, en el espacio teórico de la razón clásica.

Intangible, sólidamente instalado en su posición, el sujeto del Cogito no ofrecía ningún agarradero que permitiese hacer vacilar sus bases, hendir sus murallas. La única estrategia posible: soslayarlo, adelantarle, abandonarlo. Y realizar por tanto fuera de él, como su reverso, aquello mismo cuya denegación circunscribe y garantiza su posición. La contrasociedad se puebla entonces de malos sujetos, de antisujetos: cuerpos gozantes/sufrientes para los que se acabó el alma y sus estados; esos cuerpos máquina llegan hasta denunciar y recusar todo estatuto de humanidad valiéndose de la realidad animal, y reivindicando su inocencia, la crueldad y la irresponsabilidad de una pura naturaleza como designación última de la exclusión de la subjetividad.

Podemos decirlo pues: la radicalidad de la elección de Sade (cuerpo-máquina, escamoteado del sujeto) le es impuesta por los bloqueos constitutivos del campo teórico clásico. Bloqueos que tienen el aspecto de un desafío o incluso de un chantaje (o bien/o bien). Sade toma nota del desafío e intenta el envite desorbitado de pensar el reverso explotando las categorías del anverso. De ahí es seguro que hay en él una evidente dicotomía, un nuevo dualismo que nos arriesgaríamos a encontrar tan incómodo como el antiguo si no se pagase con una extremada nitidez de las rupturas, lo cual nos resulta muy distinto de los laboriosos compromisos de sus predecesores (Diderot, d'Holbach, para no decir nada de Voltaire) siempre zigzagueando entre deísmo y ateísmo, apología de las virtudes burguesas y denuncia de la moral cristiana.

Narrativamente eso se traduce en Sade por la puesta en escena separada de las cosas caras de la contradicción: Justine/Juliette.

— *Justine* o la reivindicación de quedarse siendo sujeto teológico virtuoso, culpable, obediente.

— *Juliette* o la afirmación de la libertad del cuerpo, de su goce, de su egoísmo animal, de su sublevación.

Esos dos nombres, habría que escribirlos así JU<sup>stine</sup> <sub>liette</sub>: inscripción de la contradicción en el significante onomástico y confesión de su resolución dicotómica, y por tanto no dialéctica.

Los dos reunidos hubiesen sin embargo hecho un buen sujeto (¿algo así como *Julienne* (1)?): vicio y virtud, crueldad y dulzura, cinismo y remordimiento... Nos volveríamos a encontrar ahí con nuestro torniquete histérico: culpabilidad perversa y virtud impúdica. Tendríamos entonces la bella contradicción que hace la belleza trágica. Tendríamos el alma atormentada y la subjetividad desgarrada. En una palabra, hasta tal punto seríamos griegos y cristianos a la vez. Rico filón sobre el que no tardará en implantarse la fábrica romántica.

En la espera, Sade habrá al menos clarificado lo que se pone en juego, y si su dicotomismo es molesto, es en primer lugar por tomar a contrapelo las familiaridades conceptuales alrededor de las cuales se coagulan nuestros fantasmas del cuerpo.

Por lo demás, esa «bella contradicción» no deja de tener relación con la neurosis. Pues precisamente Freud la define como colocar al deseo ante dos elecciones de objetos inconciliables, uno de los cuales anula necesariamente al otro; de ahí, para arreglar las cosas, el recurso a la denegación: decir el sí en el no y el no en el sí. De lo cual el libertino está exento de entrada en la medida en que su elección está de inmediato fijada y es definitiva. Su propósito y su programa: «Decirlo todo»; es también aquello de lo cual el analista hace el imperativo de la cura (Freud: *Alles sagen*); pero cuando el paciente-analizando comienza a balbucear, el libertino ya lo ha llevado todo al discurso. Es porque ese mal sujeto tiene el inconsciente ligero. Pues finalmente, si el inconsciente, como lo supone Freud, se dibuja en una «represión originaria» con la que se abre en el aparato psíquico la hiancia — *Spaltung* — de bordes imposibles de juntar que trazan el área de la subjetividad y que imponen a la palabra un largo

(1) Esa *Julienne* existía desde hacía algún tiempo ya en este escrito, cuando tuve conocimiento con placer de la llegada de su hermana gemela: la *Juline* de Noëlle CHATELET, cuya bella historia encontramos en *Obliques*, 12-13, número *Sade*.



nacimiento en los desfiles de lo simbólico que atraviesan lo imaginario, habría que suponer entonces, en cuanto al libertino, una «des-represión originaria» que libera de una vez la posibilidad de decir en un *decirlo todo* sin reserva que tiene la violencia de lo obsceno y que es su ley paradójica: apuesta de desplegar lo interdicto en la red del discurso. Y por tanto, de una parte, análisis interminable; de la otra, inmediatamente terminado. Al libertino le es ofrecido como punto de partida aquello que para el analizando es el resultado de una larga búsqueda, de un desenredado paciente y costoso de los hilos enredados y anudados de su deseo: el dominio simbólico. En suma, Sade supone el problema resuelto (nada se lo impide en el orden de la ficción) con la única condición de que se economizará lo imaginario y se anulará (o al menos se pondrá en corto circuito) el tiempo. La actividad del mal sujeto comienza allí donde la historia del neurótico acaba. Eximido de la reptación histórica, nace el discurso. No tiene memoria, ni pasado (el personaje sadiano no tiene jamás infancia). Para él todo va enseguida muy aprisa: nacido adulto, sin prejuicios, sin culpabilidad, sin Edipo, sin superyó. Para nuestra demanda de espesor histórico y psicológico, es delgado, es como una película. Pero al menos eso nos acorrala en la pregunta siguiente: ¿a partir de qué presupuestos queremos lo profundo? ¿Cómo se ha constituido lo profundo en valor positivo? ¿Por quién, para quién?

### *El cuerpo in-enarrable*

#### LA A-SIGNIFICANCIA

Si es cierto, como lo propusimos más arriba, que existe una relación intrínseca entre el modo de existencia textual del cuerpo y el sistema narrativo que lo produce, podemos entonces presumir que el tipo de cuerpo concedido al modo narrativo novelesco (que es uno solo entre muchos) es el cuerpo emisor de signos, es *el cuerpo expresivo*. Es por el conjunto de esos signos con los que satura el cuerpo de los personajes —pero también el de las cosas, de los

lugares— como, tradicionalmente, el escritor puede disponer la red de *indicios* gracias a los cuales se dibujará el *enigma* en el que caerá como en una trampa el deseo del lector, y el deseo de leer-se confunde entonces con el deseo de saber: placer y angustia de acceder a la resolución del enigma.

Para eso, tanto como emplazar los signos, importa enredarlos, es decir, hacerlos ambiguos, indecibles, ya sea multiplicándolos, ya sea sobredeterminándolos; la búsqueda del personaje se encuentra entonces condenada al ejercicio de interpretación. El relato novelesco produce en primer lugar *hermeneuia*, cuyo grado de complejidad determina el valor de fascinación del enigma. El exceso de los signos tiene una función de añagaza tanto como de indicio; esa ambivalencia determina la ignorancia de los personajes tanto como la del lector (y la primera representa a ésta en el texto, del mismo modo que el escritor ocupa el lugar del Amo, decidiendo tanto la significancia como la insignificancia).

Pero lo que nos importa aquí es señalar en qué el cuerpo narrado es el soporte por excelencia de los signos-indicios: cuerpo semáforo, emisor, cambiador, catalizador, es el relevo permanente y obligado de la diégesis porque organiza el espacio novelesco, incluso su posibilidad. La red de las indicaciones corporales que forman los indicios del relato, como por ejemplo, las expresiones del rostro (indiferencia, extrañeza, alegría, molestia, decepción, sospecha, complicidad...) o de las manos (nerviosismo, dominio, impotencia...) determinan el orden de las acciones o revelan algo del enigma, en una palabra, definen las situaciones, las relaciones entre personajes, sus reacciones, confirman o anulan otros signos o palabras, etc.

Toda escritura novelesca se instituye al modelar el lenguaje semafórico de los cuerpos narrados y al producir las transformaciones reguladas de ese dispositivo de signos. Apostando por el cuerpo a-pático, a-significante, Sade se priva a la vez de todo el sistema de la narratividad hermenéutica, seca su fuente. El cuerpo deja de ser ese emisor de signos a partir del momento en que es presentado al comienzo (momento del retrato) como un dibujo acabado de rasgos generales que sirven sólo para clasificarlo en una de las series morfológicas y sociales conocidas. Luego, y en función de esa clasificación, actúa (o es actuado) y habla (o es hablado) pero no expresa

nada. De él, lo sabemos todo, y enseguida. (Y si es cierto que el narrador ocupa el lugar del Amo, hay que creer que Sade convida al lector a compartir el Dominio.)

Lo que decide el relato es el *programa*. Programar es lo contrario de interpretar. Es decidir sobre la diégesis en virtud de un plan de acción en el cual los papeles están ya distribuidos. Ni una sorpresa: tenemos o víctimas o verdugos, o devotos o libertinos. Lo que les cae en suerte a los primeros son las desgracias de la virtud, lo que tiene éxito para los segundos son las prosperidades del vicio.

Todo ha sido simulado: el resultado es conocido por adelantado, puesto al comienzo antes de cualquier devenir. No es el descubrimiento lo que cuenta, es la renovación de la prueba inicial, su repetición indefinida. Si ser libertino es siempre saber ya, entonces contar es hacer inventario del mundo conocido, es verificar que es efectivamente tal como se lo ha definido. El motor del relato no podría estar pues en la ambivalencia de los signos secretados por el cuerpo y que configuran el enigma, sino en la necesidad de hacer recorrer al cuerpo los continentes, las sociedades, los lugares para ver confirmarse la *tesis* planteada al comienzo. La función del relato es *detallar* su bien fundado, proporcionarle el sello y la textura de la letra, para finalmente atestiguar, por esta prueba de realidad, la verdad del saber que la enuncia.

Al contrario, interpretar, es ser ya víctima: no sólo es probar que no se sabe, que se está fuera del asunto, sino que es además equivocarse necesariamente en los signos, es desconocer su función de añagaza, es ignorar que son por hipótesis convencionales e hipócritas. Sólo existen para ser negligidos, son vacíos. Su función es de pura vicariancia: sólo están ahí para «hacer las veces de»: de moral, de orden, de valores (1)... Clasifican así a los ingenuos que creen en ellos y a ellos se someten y a los taimados que los utilizan y se burlan de ellos. Justine, la ingenua tipo, cae en la trampa cada vez: en las caras, los cuerpos, lee la bondad, la piedad, la honradez, el

(1) Es sin duda por razón de esa punta de descrédito que afecta a la teoría convencionalista del signo, por lo que cierto número de gramáticos y lingüistas del siglo XVIII son llevados a buscar un fundamento más seguro del signo por el lado de una teoría mimética; de ahí ese retorno al cratilismo analizado por GENETTE (cf. *Mimologiques*, París, Éditions du Seuil, 1976).

agradecimiento, para descubrir finalmente que eso no quería decir nada, que eso disimulaba justamente lo contrario: la crueldad, el libertinaje, el engaño, el egoísmo. Signos asombrosos, realmente.

Así la víctima se reconoce en primer lugar en lo siguiente: en que toma la añagaza de las convenciones por el lenguaje de la verdad, que juega a hermenauta, que lee en los cuerpos los signos del alma y de sus valores, donde sólo hay los tapamarcas del cuerpo y de su lógica. Su función no es expresiva (como para todo «buen» signo) sino puramente estratégica: forman la cortina de parecido dispuesto *pro forma*, el tributo ridículo pagado a la Institución; no forman una apariencia que traduce una realidad, pues su estructura no es de devolución sino de disyunción (ingenuos *versus* sagaces; devotos *versus* libertinos). Es más que una desviación, es una descomposición, una desintegración.

Es porque comprende que el cielo se vacía al mismo tiempo que los signos por lo que Justine se agarra a los unos para no perder al otro. Y cuanto más se vacía, más claro es que *eso no quiere decir nada*, más o pone ella su voluntad de reclamar una explicación, de rellenar sus signos fantasmas, de taponar esa hemorragia del sentido, y por tanto de no querer saber nada de esa in-significancia manifiesta, de ignorar a cualquier precio los constantes desmentidos que le inflige el acontecimiento. Beneficio de ignorancia del que se sostiene su consistencia neurótica y en el que se alimenta su placer de denegación. (Y es quizá por ese placer, contrariado por la naturaleza, tan próximo en suma de lo que es ordinariamente el nuestro, que la tozudez en la añagaza en la que se complace Justine nos aparece más patética que lastimosa, en la medida en que es mantenida hasta en su lógica más masacrante.)

Juliette, al contrario, hace inmediatamente la buena lectura. Toma los cuerpos al pie de la letra: de su deseo, de sus funciones. Enseguida clasifica, dispone, y, por tazón de las cualidades de los cuerpos inventariados y elegidos, ella organiza la acción —el *party*. De los cuerpos extrae ella todo lo que puede físicamente ser extraído: no expresiones, sentimientos, sino caricias, semen, golpes, secreciones, gritos, en una palabra, goces. El funcionamiento exitoso de la mecánica de los cuerpos está en proporción de la liquidación del juego de los signos y por tanto del principio de la subjetividad que implican.

Confrontado a ese cuerpo des-afectado, a-significante, ya no pudiendo contar con él para hacer transitar indicios y expresiones, ya no teniendo esa lanzadera para tejer el texto, la instancia narrativa novelesca está condenada a distorsiones, a redistribuciones poco ortodoxas, obligada a componer con modelos no propiamente novelescos como la fábula, el cuento, el mito, la epopeya. Es seguro que de ahí viene esa molestia, que notan tantos comentadores, respecto a la novela sadiana, esa mixtura irritante que, de la forma novelesca, sólo retiene la armadura general para inyectar en ella modos de narratividad que no tienen, parece ser, nada que ver con las formas conocidas y reconocidas de la novela. Está notablemente en defecto la dimensión psicológica (y ahora sabemos lo bastante por qué) sobre la cualidad, la complejidad, la «finezza» de la cual son pronunciados los juicios finales literarios. Se presiente lo bastante en qué ese defecto inflige al lector tradicional la melancolía de una renuncia a la ventaja esencial con la que acostumbra a retribuir su lectura: la identificación imaginaria.

#### DESNUDEZ

La operación que en el nivel de lo significado narrativo enuncia de más cerca el trabajo textual de descalificación del orden de los signos, es sin duda la del desnudamiento de los cuerpos en la orgía. Así Juliette, ya desde su primera iniciación libertina en el convento de Panthemont, oye como la recibe así su educadora, la libertina abadesa Mme. Delbène: «¿Enrojece, angelito? Se lo prohíbo; el pudor es una quimera; único resultado de las costumbres y de la educación, es lo que se llama un modo de hábito; habiendo creado la naturaleza al hombre y a la mujer *desnudos*, es imposible que les haya dado al mismo tiempo aversión o vergüenza por aparecer así... Pero ya charlaremos de todo eso. Hoy, hablemos de otra cosa y *desnúdese* como nosotras» (VIII, 16-17) (s. m.).

De entrada el reparto teórico está trazado entre, por una parte, el orden expresivo de los signos («enrojece») como identificándose al orden moral cristiano (la virtud de pudor) y, por otra parte, el régimen a-significante del cuerpo (la desnudez) planteado como verdad de la naturaleza. (Tal como se dijo ya, el concepto de

naturaleza tiene siempre en Sade una función estratégica/polémica y no metafísica: constituye el argumento de evidencia que deja al adversario sin réplica, sin recursos; es pues antes que nada, en los límites conceptuales de la época, la mejor herramienta de disección de los «prejuicios».)

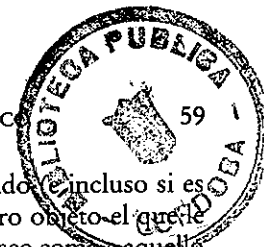
Lo que habría que señalar además es que el desnudamiento debe ser *inmediato* y que esa necesidad se indica por el empleo del *imperativo* («desnúdese») en el caso del estilo directo o por la anotación del *orden* en el relato en tercera persona. Los ejemplos de ello son múltiples: Como éste, en los sótanos del convento de Panthemont en el que Juliette es confrontada a dos eclesiásticos: «...*Enseguida*, Delbène *ordena* a Volmar que me *desnude*» (VIII, 64) (s. m.). En el reglamento de la Sociedad de Amigos del Crimen, la desnudez permanente es incluso objeto de un artículo conminatorio: «12.º En las horas dedicadas al goce, todos los hermanos y todas las hermanas estarán *desnudos*; se mezclan, gozan indistintamente, y nunca un rechazo podrá sustraer a un individuo a los placeres del otro» (VIII, 403) (s. m.). En la fiesta que se da en la ocasión de su aceptación en la Sociedad, Juliette es acogida así: «La presidenta me hizo subir a un estrado frente a ella; y ahí, separada por una balaustrada de toda la asamblea, *ordenó* que me dejasen *desnuda*: dos hermanos servidores llegaron, y, en *menos de tres minutos*, no me quedó ni un vestido sobre el cuerpo» (VIII, 411). En el curso de su viaje a Italia, Juliette no cesa de oír el imperativo de desnudez (Minski, el ogro del Apenino: «¡Desnudaos!»). Sin insistir más, señalemos que lo que se connota en primer lugar es la inscripción del deseo bajo el dominio. La orden no deja de ser perentoria ni siquiera cuando los cuerpos consienten; como si su empleo hubiese de conjurar de todas maneras la vieja amenaza que estropea el deseo libertino: la negativa opuesta por el otro o la duda que deja planear sobre su respuesta, y por tanto la necesidad de la búsqueda, de la espera, del rodeo, con, a pesar de todo, el riesgo del fracaso. El imperativo señala que el cuerpo deseado se convierte necesariamente en disponible, que debe continuar siéndolo permanentemente, que ya no dispone de defensas, de posibilidad de retirada: desnudo hasta ser desposeído.

El cuerpo desnudado ya no es nada más que lo que deja ver ni aquello por lo cual es desnudado: un sistema de funciones sexuales

dispuestas para el goce. La eliminación de los vestidos significa al cuerpo: tú estás ahí sólo para mi placer, tú existes sólo bajo esa relación. Prueba de ello, la descripción que, las más veces, sigue al desnudamiento: la mirada va inmediatamente a lo que le interesa sexualmente y que le servirá funcionalmente. Esa mirada libertina, un poco como de carnicero experto y con prisas, recorta los «buenos pedazos» y negligé «los despojos», lo cual hace una especie de cuerpo-tronco (como esas ruinas de estatuas antiguas): cabezas, pecho, grupa, sexo; no se dice nada de los miembros locomotores: brazos, piernas, pies, manos: en efecto, hay que ser ya singularmente fetichista para catectizar en él su deseo (y como vimos el libertino no está interesado en los *ersatz* a partir del momento en que tiene acceso sin obstáculo a «la cosa misma»). Como ese retrato tipo: «Era imposible ver nada tan regularmente bello: los más sublimes senos, muy bellos detalles en las formas, frescura en la piel, masas desenvueltas, gracia, articulaciones de los miembros mullidas, una figura celeste...» (VIII, 462), o este: «Nunca, no, nunca había visto formas tan deliciosamente redondeadas, un conjunto tan voluptuoso y detalles tan interesantes; nada tan estrecho como su hermoso coñito, nada tan turgente como su encantador culito, nada tan fresco, nada tan modelado como sus senos, y os reclamo en este momento, a sangre fría, que Aglae era exactamente la más divina criatura que yo hubiese festejado aún en mi vida...» (IX, 56-57).

Notemos la utilización tan cosificadora de los adjetivos («nada tan mullido», «nada tan estrecho», «nada tan turgente») y el carácter muy abstracto de la descripción («formas redondeadas», «masas desenvueltas», «conjunto voluptuoso») sobre cuyo fondo se muestran las únicas partes del cuerpo concretamente nombradas: las que responden a la evidencia sexual («piel», «senos», «coño», «culo»). Así se escribe el cuerpo deseable y disponible.

En la *inmediatez* del desnudamiento cae además algo esencial en cuanto a la economía tradicional del relato; a saber, ese móvil narrativo precioso entre todos: *el sexo como enigma*. Objeto de la búsqueda, pero objeto inconfesable, sólo puede ser designado oblicuamente. Secreto relato en primer lugar en tanto que interdicto, en tanto que su aproximación es una carrera de obstáculos, un largo rodeo, un juego de enredos, un trabajo de astucia y de descifra-



miento. Y cuando el sexo finalmente es alcanzado (incluso si es fallado), es las más de las veces otra palabra, otro objeto el que le sustrae su nombre. El enigma del sexo apela al deseo como a aquello que debe rellenar y reducir la separación entre el deseo y su objeto; como a aquello que debe poco a poco domesticar la angustia de su confesión tejiéndole el espacio textual de su enunciación. Imposibilitado para nombrar lo innombrable, vemos lo suficiente en qué se juega ahí la cuestión de la castración: ¿cómo asignar un nombre al objeto que sólo se experimenta por ser perdido?

Y es a ese argumento narrativo incomparable al que Sade se permite el lujo más bien arriesgado de renunciar. Sin embargo el sexo es el tema casi único de su relato, y lo es de un modo enteramente explícito. De entrada el enigma sólo puede pasarse de rosca, y con él la producción metafórica, pues nombrar el sexo al pie de la letra, eso se llama lo *obsceno*. Si, pues, la cuestión ya no es la de la inaccesibilidad del sexo (puesto que es dado enseguida, puesto que el cuerpo es desnudado inmediatamente), ¿cómo arreglárselas con el relato, cómo hipotecar el tiempo bajo el signo de la búsqueda?

Precisamente es el signo de la búsqueda el que se transtorna totalmente: lo que se busca no es ya la unicidad de un cuerpo bajo la legitimidad del sentimiento amoroso, es la multiplicidad de los cuerpos bajo la necesidad de la pulsión. Más exactamente: puesto que al maestro libertino los cuerpos le son dados, lo que importa es multiplicar su variedad, experimentar sus diferencias, experimentarlas como máquinas de carne. Los verbos de su acción son principalmente: variar, combinar, suprimir, recomenzar. La instancia donadora del relato ya no puede ser pues *enigma*, sino que es aquí la necesidad del *inventario*. De entrada, todo comienza en el *a posteriori*; todo está dado, y lo que se impone es la verificación. Lo que le puede suceder al cuerpo se sabe ya desde siempre, posibilidades múltiples pero sin embargo enumerables (desnudar, acariciar, flagelar, poner en erección, penetrar, descargar, maltratar, mutilar, comer, defecar...). *Les 120 Journées* se proponen explícitamente la clasificación y quieren ser el repertorio de todas las variaciones imaginables de esas «pasiones» de base. Lo que hace progresar entonces el tiempo narrativo ya no es la acumulación de signos y el desvelamiento graduado del enigma, sino la necesidad de cumplir el programa del recorrido de los cuerpos. En el límite el relato es

sólo una comodidad de exposición, el medio más simple para linealizar lo taxonómico, imitándolo en lo vivo y lo verosímil de la historia. Digamos entonces que el *cuerpo desnudado* (clasificado y funcional) es no tan sólo el *emblema* de ese cuerpo maquinizado, no expresivo, que perfila el trabajo del texto, sino que es también el emblema de la forma misma del relato sadiano. Ese desvestimiento pronto, inmediato —*Blitzenkleidung*— imita en el orden del cuerpo significado la fórmula narrativa que rige a la novela. Lo que Barthes analiza así: «No hay *strip-tease* en Sade... Esta es quizá la razón. El *strip-tease* es un relato: envuelve en el tiempo a los términos (los «clasesmas») de un código que es el del Enigma... Y en Sade no hay ningún secreto del cuerpo que investigar, sino solamente una práctica que realizar...» (*op. cit.*, pp. 161-162).

Cuerpo sadiano: cuerpo in-enarrable.

### *El cuerpo / el texto*

*No me hagáis sospechoso aquí  
ni de entusiasmo ni de metáfora.*

IX, 56.

Si, a partir del relato sadiano, hemos considerado la hipótesis de que todo modo de puesta en escena del cuerpo en un texto determina un modo de la «puesta en cuerpo» del propio texto, no es porque no se pueda del mismo modo establecerlo a partir de muchos otros relatos, sino porque el de Sade, al funcionar como su *reverso generalizado*, tiene el mérito de obligarnos a plantear *esa cuestión*. Decir que el texto imita en sus propias estructuras, en el orden del significante, lo que enuncia del cuerpo en el orden del significado, es suponer mucho más que una simple complicidad homológica, es plantear que hay entre los dos planos una conminación significativa articulada con la misma operación de la escritura como engendramiento anafórico. El cuerpo representado vuelve como significado desplazado en la forma que lo representa: metonimiza el texto; el cuerpo textual *realiza* el cuerpo significado.

Lo cual se puede además confirmar por las dos tesis siguientes:

- al cuerpo sin síntomas le responde un texto subdeterminado;
- al cuerpo clasificado y recortado le responde un relato discontinuo y despedazado.

Este segundo punto será desarrollado sólo más lejos a propósito de la cuestión del tiempo; veamos lo que sucede con el primero.

### UN TEXTO SUBDETERMINADO

Es porque el cuerpo no tiene nada que decir por lo que es excluido del régimen de la expresión, por lo que es aislado en el de la acción, y por lo que la función enunciativa es plegada enteramente sobre el enunciado discursivo. Es el famoso reparto escenario/disertación cuyo funcionamiento alternativo casi automático parece responder a una narratividad esquemática, por no decir pobre, pero que tiene su necesidad lógica en ese estatuto apático del cuerpo. «Decirlo todo» es una cosa demasiado importante para ser confiada a las reacciones de la epidermis. De ahí la relación disyuntiva discurso *versus* piel. Cuanto más muda es ésta, más controla la cabeza sus propios enunciados. La desnudez connota el silencio de los cuerpos (silencio de la naturaleza y del animal). Cuanto más se despoja el cuerpo, más renuncia a expresar, más invita a la «cabeza» a discurrir; a la inversa, cuanto más habla el cuerpo (caso de la víctima) menos funciona la cabeza. Por tanto es casi siempre desnudos y en el curso de la orgía como los libertinos desarrollan sus grandes disertaciones. El cuerpo desnudo atestigua y ejerce la materialidad pura cuya teoría la cabeza formula.

¿Sería que la «cabeza» viene a tomar el relevo del *Cogito* cartesiano, sería un avatar retorcido del alma cristiana? ¿Estamos tratando con un simple desplazamiento y un disfraz del dualismo? A primera vista estaríamos tentados de creerlo y de decir que el «sujeto» sadiano, como el de la ciencia, está excluido de sus propios enunciados. Pero eso sería subestimar la complejidad de ese dispositivo. Pues la «cabeza» funciona también como instrumento material en la máquina. Es a la vez filtro y catalizador, hogar energético y

centro de control. Ser un cuerpo libertino es una tesis libertina que sólo se realiza en el discurso que la enuncia. Es por ello que le corresponde a la cabeza purgar, organizar y poner en marcha. Conectado a una «cabeza» parlante y apasionada, el cuerpo sadiano debe permanecer mudo e impasible; la a-significancia de la piel está en proporción de la sobresignificación de la cabeza; eso quiere decir que todo el sentido debe pasar al discurso, todo lo latente debe ser remitido a lo manifiesto. Ambición desmesurada, ambición de maestro. En régimen de expresión, lo latente, producto de la represión originaria, tachado de lo simbólico, vuelve al cuerpo bajo la forma del síntoma y exhibe su connivencia de principio con la operación metafórica. Es el lenguaje de víctima.

Para Sade, al contrario, no podría haber nada latente en el cuerpo libertino, puesto que ese cuerpo está, por hipótesis, cogido en un «decirlo todo» que libera y exhibe la totalidad del deseo. Esa ley de exhibición es la enunciación provocadora de todos los fantasmas que no debe dejar ninguna posibilidad de marcha atrás a lo implícito; todo puede ser nombrado y enumerado, puesto que lo infinito del deseo es planteado como infinito numérico. Si todo es decible, no hay lugar para el síntoma ni en general para las formaciones sustitutivas. La piel del texto, como la del cuerpo, no tiene estremecimiento emocional, ni lapsus, ni significación oculta. En una palabra, al texto sintomal sobredeterminado del relato psicológico le podríamos oponer el texto apático subdeterminado del relato libertino (sadiano). Es cierto, podemos señalar que es sólo al precio de una preclusión masiva de la subjetividad del sujeto del goce, preclusión que se significa en la disyunción cabeza *versus* piel o en el enfrentamiento verdugo/víctima. Sin duda ése es el precio de ello, pero la cuestión está fuera de la gravedad de lo real referido; es, simplemente, la siguiente: ¿Qué especie de texto nos da eso? ¿qué desplazamientos produce?

Todo sucede, en efecto, como si el modelo no expresivo del cuerpo trabajase la forma misma de la escritura que lo produce como cuerpo enunciado de la ficción. Todo sucede también como si la ambición de arrancarlo a todo misterio, a todo retiro, a todo interdicto, forzase a la propia escritura a jugar sin astucia, sin disfraz, fuera de toda técnica de la alusión, del rodeo, en una palabra, fuera de la metáfora. La apatía de la escritura sadiana se

ajusta perfectamente al índice de inexpresividad del cuerpo libertino.

Es cierto, la delgadez de esa escritura, su fría blancura, proceden en primer lugar de la legibilidad del código literario en vigor, toma de él su elegancia depurada; pero aplicándose en decir el sexo, el excremento, el goce, el crimen, «cosas» para las cuales ese código había emplazado toda una red reconocida de figuras de retórica, formando un sistema de la finta, hace ver al cuerpo en una provocativa desnudez cuya piel desvestida es sólo un índice; tan cierto es que lo que lo viste son menos los vestidos que las figuras del discurso o el encuadramiento de los códigos. Lo obsceno es exactamente entonces aquello que surge de la depresión de lo metafórico (1).

(1) Sobre ese hostigamiento crítico que Sade hace sufrir a la metáfora, habría mucho que decir. Philippe ROGER, en *Sade, la philosophie dans le pressoir* (Grasset, 1976), inauguró, en el capítulo «La guerre des tropes», una instructiva aproximación a ello.

LA APATÍA LIBERTINA  
O LOS GOCES  
DEL MÉTODO

*Hacemos dueños de nuestro propio caos interior, forzar a nuestro propio caos a tomar forma, actuar de manera lógica, simple, categórica, matemática, hacerse ley, ésa es la gran ambición.*

NIETZSCHE, La gaya ciencia.

*Es en la insensibilidad, en la depravación, donde la naturaleza comienza a entregarnos sus secretos, y sólo la adivinamos ultrajándola.*

Histoire de Juliette, IX, 115.

La puesta en escena del cuerpo libertino debe enfrentarse con una especie de paradoja. Por una parte como cuerpo programado, disecado, sin secreto, sin interior, es entregado del todo al escalpelo de la razón clasificadora. Pero, por otra parte, en tanto que libertino, ese cuerpo es el cuerpo deseante, el foco hogar de las pasiones. Y las pasiones son justamente lo que la razón tiene más dificultades para pensar. Descartes lo había mostrado de manera ejemplar: habiendo conseguido plantear el *Cogito* y extraer de él la certeza de la existencia de Dios y de la verdad de las matemáticas sin tener siquiera que suponer la existencia del cuerpo y de sus afectos, le será necesario un trabajo lógico considerable (toda la segunda mitad de las *Meditaciones*) para reintegrar a ese cuerpo al círculo luminoso del pensamiento; en cuanto a los afectos (emociones, sentimientos, pasiones) no hará falta ni más ni menos que la intervención divina para dar cuenta de sus efectos en el alma.

Sin renunciar en lo que fuese a las ambiciones de la razón —al contrario— el pensamiento libertino intentará tener éxito donde el cartesianismo fracasó. Lo que quiere es decir en el programa de la razón lo que parecía definirse por el hecho de que escapaba a ella. Ante la pasión, la razón estuvo aún falta de audacia viendo su límite. Continuaba pensándose como *sustancia* frente a otra sustancia supuestamente heterogénea. Entretanto (gracias principalmente a Kant), aprendió que era una *forma*; una forma universal capaz de imprimirse y de imponerse a cualquier sustancia. A la de la pasión, por ejemplo. ¿Tiene ésta la manera de andar de una materia rebelde, de un torrente impetuoso? La razón la domesticará, la someterá al rigor de sus procedimientos. Hará racional a la pasión. Para ello la planteará como el equivalente de una fuerza y puesto que esa fuerza corre el riesgo de ser peligrosa en sus movimientos de suspensión y de explosión, será suficiente con dividirla, con descomponerla, y así regularla. Esa será la tarea misma de la apatía: fraccionar el núcleo pulsional, refinarlo y diversificarlo en ese dispositivo de *cracking*. Las pasiones salen de ahí depuradas, purgadas, asignadas a objetivos precisos en el programa de los goces. Se convierten en operacionales. Sin embargo el paso por ese sobregenerador racional no las deja intactas, y su nuevo funcionamiento no deja de tener consecuencias: la razón no propone sus medios sin imponer sus fines; lo que se perfilará en ese paso por la apatía será, parece ser, un proyecto de dominio infinito, hasta la muerte.

*Apatía / pasión:  
la búsqueda de los invariantes*

*Apatheia*. La palabra pertenece a la tradición ascética; alrededor de ella se organizan los motivos de la ética estoica. Y si el epicureísmo la reivindica igualmente es en la medida en que, haciendo traición a su posición de partida, intenta moralizar su escandalosa demanda de placer jugando con el sofisma de que la *apatheia*, como estado de indiferencia a la pasión y por tanto de ausencia de dolor, constituye la forma acabada de la felicidad; en una palabra, la

*apatheia* sólo es epicúrea en la medida en que el epicureísmo se cambia en estoicismo. El resultado al que se apunta es el mismo: dominio de las pulsiones en el cumplimiento de una sabiduría ascética.

Cuando Sade se apodera de ese concepto, se hace sufrir una mutación fundamental. Ya no se apunta a la apatía como *estado* final de ausencia de las pasiones, o sea —para decirlo en lenguaje freudiano— como sublimación, sino como *técnica* de exasperación y de multiplicidad de las pasiones. Es la condición de un erotismo superior, el erotismo de cabeza: el del verdadero libertino. La apatía es ese transformador que cambia la materia pulsional —«la irritación de la masa de los nervios»— en «cuadros» de la imaginación; gracias a lo cual el sexo se conecta con el cerebro, el deseo se apodera del lenguaje, lo pulsional se inscribe en lo simbólico. Como técnica de un paso en el vacío —que no es negatividad, sino suspensión— la apatía desensivca lo primario de la pulsión, hace menos necias las catexis de objeto fijadas por la norma social, para abrirlo a la polivalencia infinita de la combinatoria del deseo. Pero ¿cómo realizar con éxito esa paradoja de convertir a la apatía libertina? ¿Cómo es posible volver a introducir en ella la pasión después de haberla echado afuera?

Hay algo que sorprende de entrada cuando Sade opone la apatía a la pasión: ésta en efecto es siempre puesta como movimiento de la naturaleza en el individuo fundiendo así en razón la necesidad de los excesos sexuales y de los horrores criminales; sin embargo aquel que se abandona simplemente a ese movimiento se designa ya como víctima, o al menos se excluye de la sociedad de los verdaderos libertinos —se entrega pues al riesgo mortal de funcionar como objeto del cuadro— o sea como caso particular a (mal)-tratar. Parece pues que hubiera que formular lo que se pone en juego en una oposición disyuntiva: apatía o pasión, y sobre esos dos ejes se distribuirían verdugos y víctimas; sin embargo no hay nada de ello; por apático que se vuelva, el libertino no se queda por ello menos apasionado. ¿Cómo supera la aporía? Esa pregunta es pues el objeto de un diálogo entre Juliette y Delcour, el verdugo de Nantes. A Juliette, que confiesa su persuasión de que un verdugo no encuentra la sangre fría necesaria para su tarea si no vincula al asesinato con el goce, si no «se le sube a la cabeza el libertinaje», Delcour le res-



ponde: «Es cierto, señora, que el libertinaje lleva al asesinato; sucede siempre que un individuo hastiado debe recobrar sus fuerzas en esa manera de cometer eso que los necios llaman un crimen: y eso, porque doblando en nuestros nervios la suma de las conmociones producidas en un individuo cualquiera, en el sentido mismo que nos trastorna con más fuerza, debemos necesariamente recobrar las fuerzas que nos han hecho perder los excesos. El asesinato es pues efectivamente uno de los más deliciosos vehículos del libertinaje; pero no es cierto que haya que tener siempre el libertinaje subido a la cabeza para cometer el asesinato. La prueba es proporcionada por la extremada sangre fría con la que todos nuestros compañeros proceden en él, por la especie de pasión muy diferente del libertinaje que agita a los que se entregan a esa misma acción, ya sea por ambición, ya sea por venganza o por avaricia, a esos miembros que se entregan a ella por el simple movimiento de la crueldad, sin que ninguna otra pasión les obligue a ello, lo cual debe necesariamente establecer, como ve, varias clases de asesinatos, entre las cuales el libertinaje tiene la suya...» (VIII, 298). El libertinaje designa aquí la pasión por excelencia: la que define como objeto sexual. Lo que pide Juliette es que esa pasión sea reconocida como la causa de la otra: la que se define como deseo criminal. «El libertinaje conduce al asesinato», ésa es su tesis. Significa que el asesinato sirve al libertinaje. El interés del asesinato se remitirá pues a la descarga que provoca. Su posición continúa siendo instrumental, es un mediador de goce; no es querido pues por él mismo, pues su función es englobada por otra concebida como su fin. Con lo cual Juliette se revela efectivamente como principiante en «filosofía»: reclama jerarquía causal; es por ello que el verdugo de Nantes le administrará la lección de *apatía*; a lo que procede en dos tiempos: en primer lugar relativiza las series causales, y luego elimina la idea misma de causa. La tesis de Juliette no es abandonada, sino que remite a un caso particular; el asesinato puede ser cometido bajo el imperio de numerosas pasiones que no son la libertina: ambición, venganza, avaricia... «lo que debe necesariamente establecer diversas clases de asesinatos, entre las que el libertinaje tiene la suya». Aquí estamos pues ante el Cuadro de los posibles; pero que deja inmediatamente de ser un orden de las causas a partir del momento en que la *apatía* (y su equivalente práctico la *sangre fría*) lo recorre, anulando en él la hipótesis misma

de un vínculo causal; el asesinato no tiene que ser remitido a tal o cual pasión, sino que se afirma por sí mismo «por el simple movimiento de la crueldad sin que ninguna otra pasión... obligue a ello».

A Juliette se le queda grabada la lección; y sin embargo mantiene su exigencia de una relación necesaria entre asesinato y libertinaje (ese último término es dado a menudo en ese mismo texto como un equivalente de lubricidad o de lujuria); en lo sucesivo, el libertinaje ya no será invocado como principio causal, sino como una cosa totalmente distinta que permitirá quizás superar la aporía *apatía/pasión*.

Pues si Juliette le reconoce al asesinato el estatuto de pasión autónoma, consigue sin embargo hacer confesar a Delcour que el *libertinaje*, es decir la lujuria, no es una pasión entre las demás: «Es a las pasiones lo que el fluido nervioso es a la vida; las sostiene todas», por tanto «todas las pasiones pueden acrecentarse con la de lujuria» (VIII, 298).

Juliette parece pues mantener su posición e incluso reforzarla; sin embargo, ya no dice nunca más lo mismo; ha comprendido «el método Delcour», que consiste en afectar a todas las variables del Cuadro (todas las formas de pasión) con un factor común, con una *invariante* —la *apatía*— que las desconecta, las dispone en series autónomas, las vuelve intransitivas. La *apatía* actúa sobre la causalidad como un disolvente; no constituye una serie entre las demás, sino el elemento que circula entre ellas para desprenderlas y aplanarlas sobre la superficie de la Tabla; lo relativo descalifica la relación.

Es ese estatuto particular, fuera de serie, de la *apatía*, el que constituirá para Juliette un modelo aplicable al concepto de libertinaje. Sólo lo mantiene transformándolo. Ya no le pide que sea la razón suficiente del asesinato, su justificación, sino que sea, como la *apatía*, un elemento metaserial, algo mediante lo cual todas las demás pasiones son transformadas, tonificadas, glorificadas.

Tenemos pues un disolvente: la *apatía*; y un amplificador: el libertinaje; esto es, un principio de lucidez y un principio de exaltación. La *apatía* asegura la determinación de los elementos, su cohabitación, su rigor analítico: en suma, establece una tópica. El libertinaje hace circular los elementos, los lleva a su máximo de intensidad: en una palabra, instituye una energética.

El libertinaje no es pues una pasión entre las demás, sino que es

con la apatía uno de los dos ejes según el cual la tabla de las demás pasiones se construye; sea cual fuere su particularidad, cada pasión será afectada por esos dos factores. Vemos pues cómo la aporía considerada al comienzo —apatía/pasión— se resuelve: la apatía se convierte en la condición misma del poder del deseo en la medida en que lo hace indiferente a los motivos, a las consecuencias de su delirio sobre el cuerpo del prójimo y finalmente indiferente a todos los códigos de la normalidad; recíprocamente, el deseo refuerza la apatía estableciendo una relación metonímica irreversible crímen-goce que desemboca en la práctica de la crueldad pura, es decir en la anulación total de la causalidad.

*La ascesis libertina  
o el método práctico crítico*

La apatía es de hecho para el libertino el *método* mismo. Método completo en el sentido de que es tanto más práctico que crítico, de que regula simultáneamente el movimiento del deseo y el juicio de la razón.

Es en efecto el orden práctico, como lo vio muy bien Blanchot, el medio esencial para un dominio de las fuerzas, de una concentración de la energía de la cual el individuo puede disponer, apartando los objetos mediocres, por ilusorios, sobre los cuales se dispersan los disolutos vulgares. «Sade lo exige: para que la pasión se convierta en energía, es preciso que esté comprimida, que se mediatice pasando por un momento necesario de insensibilidad; entonces es la mayor posible» (1).

La apatía no mata el deseo, al contrario, lo intensifica mediante ese *vacío de los signos* que instaure alrededor de él; es en todo caso el secreto del método casi místico que Juliette confía a su amiga (y futura víctima), Mme. de Donis: «Permanezca quince días enteros sin ocuparse de lujurias, distraígame, diviértase, haga otras cosas;

(1) «La raison de Sade», en *Lautréamont et Sade*, UGE, 10 x 18, p. 68.

pero hasta el quinceavo no deje siquiera acceso a las ideas libertinas. Cuando haya llegado esa época, acuéstese sola, en lugar tranquilo, silencioso y en la oscuridad más profunda; recuerde ahí todo lo que proscribió durante ese intervalo, y entréguese blandamente y con indolencia a esa polución ligera mediante la cual nadie sabe excitarse o excitar a los demás como usted. Deje luego a su imaginación la libertad de presentarle, gradualmente, diferentes clases de extravíos; recórralos todos con detalle; pásele revista a todos; persuádase con fuerza de que toda la tierra es suya... que tiene derecho a cambiar, a mutilar, a destruir, a trastornar todos los seres que le parezca. No tiene nada que temer de ello: elija lo que le guste, pero no haga ya ninguna excepción, no suprima nada; ninguna consideración por nadie, sea quien sea; que ningún lazo la captive; que ningún freno la retenga; deje a su imaginación que encuentre todo lo que le hace falta a la prueba, y sobre todo no precipite sus movimientos; que su mano esté a las órdenes de su cabeza y no de su temperamento. Sin darse cuenta, de entre los cuadros variados que habrá hecho pasar ante usted, uno vendrá a fijarse en usted con más energía que los demás, y con una fuerza tal que ya no podrá apartarlo ni reemplazarlo. La idea adquirida por el medio que le indico le dominará, le cautivará; el delirio se apoderará de sus sentidos, y creyéndose ya en acción, descargará como una Mesalina. Cuando esto haya sucedido, vuelva a encender sus candelabros, y transcriba sobre sus tablillas la especie de extravío que acaba de inflamarla, sin olvidar ninguna de las circunstancias que pueden haber agravado sus detalles; duérmase sobre ello, relea sus notas al día siguiente, y al volver a empezar su operación, añada todo lo que la imaginación, un poco hastiada respecto a una idea que ya le costó algún semen, pueda sugerirle y que sea capaz de aumentar su excitación. Forme ahora un cuerpo con esa idea, y, poniéndola en limpio, añádale de nuevo todos los episodios que su cabeza le aconseje. Cometa luego, y experimentará que ése es el extravío que más le conviene, y el que ejecutará con más delicias. Mi secreto, lo siento en mí, es un poco malvado, pero es seguro, y no se lo aconsejaría si no lo hubiese experimentado con éxito» (IX, 47-48).

Nos tememos que algo en ese texto raya en la parodia del texto místico; en efecto, hay que temerlo: se trata de una copia a menudo casi literal de prescripciones de los *Ejercicios* de Ignacio de Loyola.

la (1). Tal como el ejercitante ignaciano, el asceta libertino (si nos atrevemos a correr el riesgo de aliar tales palabras) se sujeta, para producir en sí el estado óptimo de deseo y de goce, a tres series de condiciones:

— Condiciones de lugar: espacio apartado, privado de luz, inaccesible a las sollicitaciones y sensaciones del exterior.

— Condiciones de tiempo: el período de preparación es fijado muy exactamente en quince días; esa estricta delimitación funciona como reto, es decir, como dispositivo para provocar los efectos y para forzar los signos; viene luego el momento del recogimiento con su trabajo de anamnesis y de repetición, seguido del tiempo del cumplimiento.

— Condiciones de discurso: suspensión de toda palabra en el retiro del silencio y recurso a la escritura para *fijar* los pensamientos, releerlos, compararlos; suspender la palabra es disponerse a recibir el *dictado* del deseo.

Todas ellas son condiciones que apuntan como en el retiro ignaciano, a realizar, como dice Barthes, «un campo de exclusión» (2).

Pero el lenguaje es suspendido sólo en la medida en que la instancia del discurso se desplaza para construirse sobre otro material más lejos de la palabra, es de las actitudes y de las condiciones de mediación cuyo protocolo se produce como una frase que dramatiza un enunciado que sólo aparece al término del acoso constante del cual los signos son objeto. El ejercitando retira su palabra, pero es para obligar a los signos a hablar, es para que otra voz replique a su demanda: la de Dios en Ignacio, la del deseo en Sade.

Una cosa notable, tanto en el santo jesuita como en el escritor libertino, es que es a la imaginación a la que se le pide que sea el medio y el instrumento de la operación. Ese recurso parece evidente

(1) No es quizás inútil recordar que Sade fue durante cuatro años alumno de los jesuitas en el *Louis-le-Grand* entre sus 11 y sus 15 años, y que estuvo sometido probablemente, como todos los alumnos, a la práctica regular de la meditación y del retiro ignaciano, como era costumbre en todos los establecimientos de la Compañía de Jesús.

(2) Sade, *Fourier, Loyola*, París, Éds. du Seuil, 1971, p. 55. Barthes trató separadamente a cada uno de esos «logotetas». Me pareció estimulante ver cruzarse formalmente los dos de entre ellos temáticamente más opuestos...

por lo que hace a Sade. Es más sorprendente en el caso de Ignacio, en la medida en que supone una ruptura radical con la tradición mística anterior, castellana y renana, cuyo ideal de la «visión en Dios» exigía la eliminación de toda referencia contingente, de todo soporte material; a ese pensamiento negativo le sucede el nuevo orden del signo con sus exigencias de clasificaciones y de inventario de las positivities. Es la entrada en esa modernidad lo que configura ya la imaginación ignaciana, es su acabamiento lo que consagra la imaginación sadiana. A la visión inefable le suceden las visiones, las imágenes, los cuadros. Pero, aunque movilizandando la misma facultad, los dos modos de proceder divergen profundamente no sólo cuanto al objeto —lo hubiésemos podido esperar— sino sobre todo cuanto al proceso, incluso si globalmente podemos localizar en los dos casos una identidad de objetivo formal: *interpelar* y *fijar*. El tratamiento de la imaginación en Ignacio es, como lo explica Barthes, estrictamente voluntarista y selectivo: «Siendo actividad voluntaria, la imaginación ignaciana puede pues y debe tener en primer lugar una función apotropaica; es, en primer lugar, el poder de rechazar las imágenes extrañas; (...) Es ese poder negativo el que hay que reconocerle primero al acto fundamental de la meditación que es la concentración: «contemplar», «fijarse», «representarme con la ayuda de la imaginación», «ver con los ojos de la imaginación», es en primer lugar eliminar, es incluso eliminar continuamente, como si, contrariamente a las apariencias, la fijación mental de un objeto no pudiese ser nunca el soporte de un énfasis positivo, sino sólo el residuo permanente de una serie de exclusiones activas, vigilantes...» (*op. cit.*, p. 57). Vigilancia selectiva requerida con tanto más rigor, cuanto que, por indispensable que sea la imaginación para la representación concreta de la gesta crítica y para la identificación imaginaria que ésta debe determinar en el sujeto de la *oratio*, no deja de ser por ello menos una facultad ambigua, atravesada por la falta, asaltada por imágenes tentadoras; es por lo que *fijar* se confunde con la tarea agotadora de eliminar: la buena imagen sólo se sostiene en el vacío practicado a su alrededor. Lo cual, está claro, no es en absoluto el problema de la imaginación libertina, totalmente acogedora hacia las sollicitaciones perversas y para la que no se trata de excluir, sino sólo de marcar una preferencia, de inventar un procedimiento que permita elegir en la masa de las

imágenes la que puede afirmarse por sí como la más fuerte, la más voluptuosa, la más apta para captar y para dirigir la energía del deseo.

Lo que, por tanto, desde las prescripciones ignacianas a las prescripciones sadianas se pierde es la posición voluntarista. La única decisión que se le pide al ejercitante libertino es, si se puede decir así, que se ponga activamente en estado de pasividad, que se prepare a leer bien lo que sucede en sí. El proceso, en efecto, sólo pide un mínimo de intervenciones, siendo la primera la decisión de entrar en retiro libertino; durante esos quince días de preparación, no es un combate lo que es propuesto, sino una simple suspensión del deseo por desviación lúdica de la atención sobre otros objetos; ascetismo muy hedonista en suma. La segunda intervención consiste en encerrarse y acostarse solo «en un lugar tranquilo, silencioso y en la oscuridad más profunda» para excitarse y dejar correr libremente la imaginación. (El diván, la oscuridad, la asociación libre: el ejercitante libertino, con la salvedad de la relación de transferencia —pero esa diferencia es enorme—, está en la situación del análisis freudiano.) A partir de ese momento, el proceso se produce en tercera persona, como si le sobreviniera desde el exterior al ejercitante que después de haberle preparado un teatro —esa *camera oscura*— sólo le queda ser el mirón del espectáculo que él desencadenó. Espectáculo sorprendentemente próximo a lo que podría ser hoy en día la proyección de una película en la moviola con las posibilidades de detención, de vueltas atrás, de añadidos de elementos tomados de otras películas, en una palabra, todo ese trabajo de recorte que es la construcción misma de la película. Pues ya es efectivamente un trabajo, lo que constituyen los actos de la tercera intervención: graduar, detallar, pasar revista. Esas actividades —las más miméticamente ignacianas— se presentan como la primera tentativa seria para organizar la materia fantasmática; se trata en suma de hacer con ella una frase (graduar) pero también de darle la textura de la realidad (detallar) mediante una representación tan concreta como sea posible. Pero de hecho, tanto para Sade como para Ignacio, esa concentración imaginativa no apunta a nada menos que a *alucinar el referente*: es preciso que nos creamos en él. (Ignacio de Loyola: «Durante las comidas, considerar al Cristo nuestro Señor como si le viésemos comer con sus apóstoles, su

manera de beber, de mirar, de hablar; y procurar imitarle.») Ese trabajo discursivo es, para Sade, una operación de filtrado, de selección. No se trata ni de combatir ni de excluir, es suficiente con poner ese triple casillero sobre el flujo imaginario para que la mejor imagen, la más insistente —o resistente— se imponga por ella misma (podríamos creer que es un test de *Gestalttheorie*...). El proceso es estrictamente objetivo; ya no es el sujeto en que debe fijar el cuadro, es el cuadro lo que fija al sujeto, lo catectiza y lo arrastra: «Sin darse cuenta, de entre los cuadros variados que habrá hecho pasar ante usted, uno vendrá a fijarse con más energía que los demás, y con una fuerza tal que ya no podrá apartarlo ni reemplazarlo». Todo sucede como si el ejercitante libertino crease las condiciones necesarias para ser elegido, designado por su propio deseo, emplazase un dispositivo hecho para conminar al deseo más fuerte, más loco, a que se manifieste, a que se proyecte en la imagen en la que el sujeto es a su vez dibujado: la iconofanía se convierte en erofonía. Obligando mediante su artefacto a lo que viene de él a comprenderlo como venido de otra parte, el ejercitante se contenta con un trabajo de *registro* del proceso que le recorre; la entrada en el retiro y en la meditación se dirige a forzar a los signos a que hablen a fin de dejarse luego hablar por ellos. Hay que dar a la pulsión la figura de un destino.

Es notable que ese trabajo de registro —designemos en él la cuarta intervención— se identifica con una operación de *escritura*: «Cuanto esto haya sucedido, vuelva a encender sus candelabros, y *transcriba sobre sus tablillas* la especie de extravío que acaba de inflamarla, sin olvidar ninguna de las circunstancias que pueden haber agravado sus detalles; duérmase sobre ello, *relea sus notas al día siguiente*, y al volver a empezar su operación, añada todo lo que la imaginación, un poco hastiada respecto a una idea que ya le costó algún semen, pueda sugerirle y que sea capaz de aumentar su excitación. Forme ahora un cuerpo con esa idea, y, *poniéndola en limpio*, añádale de nuevo todos los episodios que su cabeza le aconseje» (s. m.). Lo más sorprendente de esa intervención del escrito en el dispositivo, es, aparte de su referencia ignaciana todavía evidente, la semejanza que presenta, en cuanto a las reglas de tiempo y de comparación, con la «receta» hegeliana de exhibición de lo universal en la sensación descrita en el primer capítulo de *La feno-*

*menología del espíritu*: «A la pregunta de ¿qué es el ahora? contestaremos, pues, por ejemplo: *el ahora es la noche*. Para examinar la verdad de esta certeza sensible bastará un simple intento. Escribiremos esta verdad; una verdad nada pierde con ser puesta por escrito, como no pierde nada tampoco con ser conservada. Pero si *ahora, este mediodía*, revisamos esta verdad escrita, no tendremos más remedio que decir que dicha verdad ha quedado ya vacía. (trad. Hyppolite, Ed. Aubier, París, t. 1, p. 83) (Trad. esp. W. Roces, F. C. E., México, p. 64). Experiencia de la cual Hegel extrae la verdad de la mediación. («Este ahora que se mantiene no es algo inmediato, sino algo mediado») y concluye de ello: «Lo universal es, pues, lo verdadero de la certeza sensible. Como universal *enunciamos* también lo sensible... El lenguaje es lo más verdadero; nosotros refutamos inmediatamente en él nuestra *suposición (Meinung)*» (*ibid.*, p. 84) (Trad. esp. p. 65).

No vayamos a refregar desmesuradamente uno sobre otro dos textos que no plantean en absoluto la misma pregunta ni corresponden al mismo objeto, pero a través de la identidad del procedimiento (escribir/leer/releer) localicemos el desfase formal que se señala en cuanto al gesto y a la función de la escritura.

Si conviene en efecto hablar de «receta» a propósito del procedimiento hegeliano es porque el recurso a la escritura continúa siendo ahí del todo inesencial, e incluso explícitamente minimizado («Una verdad nada pierde con ser puesta por escrito, como no pierde nada tampoco con ser conservada»). La escritura es aquí mantenida en un estatuto instrumental, un papel de coadyuvante, de medio neutro; fija algo sin cambiarlo; su función es puramente registradora; no detenta por sí misma una energía propia.

Para Sade, al contrario, lo que se pone en juego es de una envergadura totalmente distinta; una verdad se encuentra esencialmente modificada al ser escrita y gana enormemente al ser leída. No se trata de un procedimiento aleatorio, sino de una elección de método rigurosamente querida. Antes que nada, la escritura no interviene sólo para fijar una sensación, una experiencia, sino para retener su energía (el momento de la reanudación será amplificado con esa energía de reserva; tendremos pues una acumulación en potencia en el sentido matemático del término). Pero más aún, escribir es hacer entrar al fantasma en una práctica, es someterlo a

una captación de realidad («Forme un cuerpo con esa idea»), es inscribirlo en una socialidad (la del lenguaje) y en un régimen de objetividad (el de lo simbólico). En una palabra, escribir es ya «cometer» («Cometa luego, y experimentará que ése es el extravío que más le conviene»).

Si para Hegel lo escrito es el instrumento muy discreto, borrado/borrable de una operación de mediación, si es sólo su soporte negligible, es porque lo que conserva no es el momento mismo, con su textura propia, su sensación singular, sino su no-ser; dando testimonio contra el instante, lo escrito saluda a la verdad de lo universal; la travesía del tiempo descalifica el *contenido* del escrito. Para Sade, al contrario, lo escrito reafirma a través del tiempo el retorno intacto e incluso reforzado de ese contenido. Vemos bien que entre los dos procedimientos se juega el conflicto inconciliable de dos pensamientos: en Sade, el de la repetición del deseo y de su intensidad, y, en Hegel, el de su mediación, es decir, de su sacrificio en beneficio del concepto.

Mientras que en la noche hegeliana, noche del no-ser, se consuma la muerte de la sensación y la supresión de lo inmediato mediante la que le es significado al deseo su ley de renuncia, la noche sadiana trabaja al contrario en intensificarla y prepara su retorno mortal masacrante. Si allí, la noche es aquella en que «la Sustancia se convierte en sujeto» y donde la negación del instante prelude la verdad del día y el reconocimiento del Otro, aquí nada se mediatiza, sino que se repite un goce y se exaspera un dominio que excluye toda alteridad. («Persuádase con fuerza de que toda la tierra es suya, que tiene derecho a cambiar, a mutilar, a destruir, a trastornar todos los seres que le parezca.»)

El dispositivo sadiano no deja de ser rigurosamente no transfereencial; el Otro no tiene siquiera el estatuto imaginario de la figura de Dios que le confiere Ignacio; figura emisora de signos que suscita, capta e interpreta ese aparato idóneo que es el Ejercicio. El aparato sadiano, al contrario, presupone la total inmanencia y la intransitividad radical de la fuente emisora, el deseo: en lo cual es un aparato menos de lectura que de selección práctica. No se trata tanto de reconocer una voz incierta como de disponer la lógica de una elección categorial. Sin embargo, lo que en los dos casos continúa siendo digno de ser señalado es la construcción misma de ese

*dispositivo* con sus lugares, su tiempo, su código gestual, su tratamiento de la imaginación, y sobre todo su producción metódica de un *vacío* (cuerpos, signos, discursos) para conminar al elemento interrogado a que se imponga en su imperiosa verdad.

Lo vemos, pues; la práctica de la apatía como *oratio libertina* es esencialmente práctica de un método: método diacrítico de clarificación del juicio, de desensivamiento de la libido que se afirma al mismo tiempo como un arte de intensificar el goce. Movimiento alternativo de catectizar/sobrecatectizar. En ese medio rarificado (más privativo que negativo), en esa salida de los códigos de la cotidianeidad que la retirada realiza, la energía se recoge, se condensa y se encuentra conminada a producir un acto fuerte, un acto de cabeza y a operar la elección necesaria.

El artefacto del vacío apático no es pues en nada una obliteración de la pasión, sino al contrario, la técnica refinada de su exasperación. Es por ello que Blanchot tiene razón en ver ahí un medio para desarrollar su energía. Se trata exactamente de *concentrarla*, de proporcionarle un punto único de focalización («ese es el extravío que le conviene más»). El paso en el vacío, la insensibilidad metódica, preparan entonces las condensaciones explosivas y tumultuosas del goce.

Sin embargo, cuando Blanchot escribe: «La apatía es el espíritu de negación aplicado al hombre que eligió ser soberano» (*op. cit.*, p. 67), lleva a Sade hacia una problemática que no parece que le sea muy adecuada. Pues la apatía es otra cosa que la negación; en la medida en que ésta sea ya el hecho de un juicio lógico, ya la operación dialéctica de la *Aufhebung*, no da cuenta de la apatía como acto afectivo, operación de retirada de la energía libidinal de los objetos ordinarios; no se trata de negación sino de simple desconexión; la apatía no suprime los signos, los vacía de toda intensidad; frente a la seriedad de la negación, mantiene la suspensión del humor. Su gesto es en suma el de la distanciamiento, pero comprendida aquí como técnica consumada de la des-afección: se trata de desensivisar el afecto de las ilusiones en que se agota. Más exactamente, la operación crítica de la apatía permitirá disociar a lo pulsional (la cantidad energética) de lo sentimental (la ilusión que se injerta en la libido). Es claro en efecto que para Sade lo sentimental es el lugar por excelencia de lo ideológico, es decir, de todo lo que en

el siglo XVIII se designa como «prejuicio». Pronto veremos por qué lo sentimental se presta tanto a su manifestación. Pero no deja de plantearse el problema siguiente: cómo evacuar el prejuicio sin liquidar al mismo tiempo la pasión. Será justamente la función de la apatía la de operar ese reparto y tener éxito en la elección; pues es desprendiéndose de lo sentimental cómo la pasión se convertirá en verdaderamente libertina, es decir, se despejará como puro elemento energético, en una palabra, como principio de poder y por tanto de goce; pero se tratará entonces de un goce de «cabeza», es decir, de discurso y finalmente de *representación*.

### *El entusiasmo, las causas y la crueldad*

*Las causas son quizás inútiles para los efectos.*

Histoire de Juliette, IX, 147.

Existe en Sade una figura del libertino fallido: concierne a los que no acabaron la crítica de las causas, aquellos que, a pesar de todos sus crímenes, todas sus disoluciones, todas sus violencias, ceden aún al *entusiasmo* (así, Olympe Borghèse que, a despecho de sus proezas asesinas, y no habiéndose curado de esa debilidad, será finalmente Sacrificada por Juliette y Clairwil). El entusiasmo es aún la adhesión empática a una pasión particular, es la incapacidad para el desapego apático, es aún el poder de la motivación, es la acción *en-nombre-de...* Actuar así es volver al régimen de víctima del síntoma, es exponerse al riesgo de ser el efecto y el enunciado de un juego de fuerzas incontroladas en lugar de ser el que sostiene al Discurso y domina todas sus lógicas, es inscribirse como un caso en el Cuadro —para dejarse prender en él y atrapar— en lugar de ser el que lo construye.

Cogida en la trampa de la red de causas por el entusiasmo, privada del invariante «apatía», y por tanto de la distancia crítica, la pasión hace proliferar las figuras de la ilusión, tales como la ilusión

amorosa, la ilusión religiosa, la ilusión humanitaria... Es a destituir las metódicamente, cruelmente, a lo que se dedica el pensamiento libertino.

¿*El amor*? «Jamás creí que de la unión de dos cuerpos pueda resultar la de dos corazones» (IX, 148); «De todas las pasiones del hombre, el amor es la más peligrosa y aquella de la que debemos preservarnos con más cuidado. Pero ¿se necesita algo más que su ceguera para juzgarlo? ¿Es necesario algo además de esa ilusión fatal que le hace prestar tantos encantos al objeto al que venera?» (VIII, 447-448). Contra la metafísica del sentimiento, el libertino apela a una física de los goces (ya lo dijimos repetidas veces a propósito de la destitución del cuerpo lírico), pero lo que combate en primer lugar en esos impulsos del corazón es la invasión de una nueva moral promovida solapadamente por la nueva burguesía en nombre de las virtudes «naturales» del pueblo y contra la depravación aristocrática.

¿*La fe*? Dios es sólo una «quimera» inventada por «entusiastas, mujeres e ignorantes» (VIII, 440). La religión es un tejido de fábulas, una inmensa empresa de embaucamiento y de explotación organizada por los curas y los legisladores. Discípulo de d'Holbach, Sade, en su crítica de la religión intenta siempre desembozar a los ilusionistas tras la ilusión, una estrategia tras los efectos. D'Holbach: «La religión es el arte de embriagar a los hombres con entusiasmo, para impedirles que se ocupen de los males con los cuales los que los gobiernan les agobian aquí abajo» (*Le christianisme dévoilé*, Ed. Sociales, p. 131). Pero esa superchería sólo funciona, según Sade, porque encuentra un terreno propicio en una sentimentalidad que todos los prejuicios humanitarios mantienen.

¿*El amor al prójimo, la lástima*? Este es sin duda el refugio de la última ilusión, la más resistente, la más universal. Pues, despabilados sobre el amor, desengañados de la fe, no por ello dejamos de ser hombres, es decir, humanos. Y por tanto capaces de reconocer en otro hombre a nuestro semejante. ¿Sería ése el último bastión de la sensibilidad sobre el cual el arma de la apatía no tendría presa? ¿Cómo atacarlo en efecto sin amenazarse a sí mismo, sin romper el vínculo social, no ya tanto en sus formas instituidas sino en su posibilidad misma, y exponerse a la vez a las relaciones terroristas del estado de guerra, a la venganza infinita de todos contra todos?

El Amo libertino no duda: la destrucción debe llegar hasta ahí, hasta la negación de toda humanidad, hasta la destrucción de toda forma de reconocimiento y de reciprocidad. Es la ruptura absoluta, el término extremo, el más helado y más terrible de la apatía, aquel a partir del cual se abre el espacio del asesinato cometido a sangre fría, y sin razón, o al menos sin otra razón que la de verificar en él la ruptura de todo vínculo, con el cual el libertino se convierte en un verdugo de corazón ligero; ligero porque está definitivamente vacío, panteón en el que se instala un cerebro que dispone representaciones y que desplaza el goce sobre el propio discurso. La razón acabó su conquista de las pasiones, les imprimió su forma y disciplinó su sustancia: es ella la que goza de las intensidades que emiten y de los objetos que catectizan.

¿Cómo realizar ese temible vacío, esa erradicación violenta de toda sensibilidad, esa glaciación polar del corazón? Atacando metódicamente ese sentimiento en el que Rousseau localizó el signo primero y último de toda humanidad, su indiscutible fundamento: *la lástima*. «Con toda su moral los hombres no hubiesen sido nunca más que monstruos si la naturaleza no les hubiese dado la lástima para apoyar a la razón (...) de esa única cualidad se desprenden todas las virtudes sociales...» «Ese es el puro movimiento de la naturaleza, anterior a toda reflexión; ésa es la fuerza de la lástima natural, que a las costumbres más depravadas les cuesta aún un esfuerzo destruir» (...) «Virtud tanto más universal y tanto más útil al hombre cuanto que precede en él al uso de toda reflexión» (*Ensayo sobre el origen de la desigualdad*).

Toda la demostración de Rousseau consistirá, por un modo de proceder sutil y paradójico, en mostrar que la lástima procede, por mediación de la imaginación, del movimiento mismo del amor a sí mismo. En la lástima me represento a mí mismo en el prójimo, me reconozco en él, le amo como un *alter ego*. La imaginación rompe el caparazón aislador del amor a sí («aquel que no imagina nada, sólo se siente a sí mismo») y abriendo esa posibilidad, se afirma como la marca de la humanidad: inaugura a la vez el lenguaje, el pensamiento, el vínculo social y la perfectibilidad. Pero introduce también los peligros de la pasión amorosa y de su replegamiento egoísta que viene a cruzar a aquel que triunfa sobre el otro en el eje de la humanidad: el orden de la necesidad y de la razón («es ella la que

repliega al hombre sobre sí mismo», «es la filosofía la que aísla»). Contra esa perversión que se inscribe en la historia como injusticia y decadencia, le corresponderá siempre a la lástima restaurar el movimiento primero de la naturaleza.

Es esa compleja y delicada génesis de la lástima en Rousseau la que Sade, no sin desenvoltura, trastoca. Permutará muy exactamente la afectación de los términos de naturaleza y de historia en las dos series que engendra el amor a sí. Es la secuencia imaginación-pasión-goce-crueldad la que Sade refiere a la verdad de la naturaleza; es en la relación imaginación-piedad donde discierne la marca de la historia, es decir, de la relatividad de las culturas y de sus prejuicios: «¿A qué llamas tú lástima? ¿Ese sentimiento que hiela los deseos puede admitirse en un corazón de hierro? Y cuando un crimen me deleita, ¿puedo ser detenido por la lástima, el más rímo, el más tonto, el más fútil de todos los movimientos del alma? (...) ¿Las plantas, los animales, conocen la lástima, los deberes sociales, el amor al prójimo? ¿Y vemos en la naturaleza otra ley suprema que la del egoísmo? La gran desdicha de todo eso es que las leyes humanas son sólo el fruto de la ignorancia o del prejuicio» (IX, página 290).

Partiendo del mismo punto que Rousseau —el amor a sí— le es suficiente a Sade con hacer un uso irónicamente opuesto del concepto de naturaleza (esa referencia incondicional de la época clásica) para trastocar la demostración. Pero, mientras que en Rousseau todos los conceptos son trabajados por una dualidad que explica su devenir paradójico, en Sade se colocan en una y otra parte de una línea de partición trazada por un imperativo de goce que se supone continuo e ilimitado. No encontramos en él ni dialéctica de la división y del suplemento ni ambigüedad. La teoría toma en él más bien el aspecto de un abuso de autoridad. (Pero hay que notar claramente que de Rousseau a Sade el lugar de la enunciación cambia totalmente: es el de la sociedad efectiva en el primero pero es de la ficción en el otro.)

Lo que la crítica libertina quiere alcanzar y abatir a través de la denuncia de la lástima, es la posibilidad misma del *vínculo social*. Fundamentándolo como una naturaleza, la lástima fundamenta a la vez la Ley a la cual le permite la pretensión de una raíz de universalidad; es entonces el deseo el que se encuentra relativizado y es

obligado a confesar sus límites ante la existencia y la libertad del *socius*. La lástima aparece efectivamente, por todo lo que se articula con ella o procede de ella, como el último obstáculo para la violencia y el dominio libertinos; su erradicación abre de par en par las puertas de la crueldad, las del asesinato inmotivado, indiferente, ligero, separado de toda referencia y de toda causalidad: «Los crímenes más deliciosos de cometer son aquellos que no tienen ningún motivo: es necesario que la víctima sea perfectamente inocente; sus faltas, al legitimar lo que hacemos, ya no dejan a nuestra iniquidad el delicioso placer de ejercerse gratuitamente» (IX, 108).

Ya no es para estimular el goce para lo que se mata, sino que matar es el goce mismo, o más bien, crimen y pasión están indisolublemente fundidos en la fría incandescencia de la apatía, en esa «unión de la crueldad y de la lujuria» cuya intensidad se da como la *revelación* del más alto pensamiento libertino, el que le enseña Juliette a su auditora trastornada: «¡Oh! Juliette, la chispa que acabas de echar en mi alma me electriza: acabas a la vez, con una sola palabra, de despertar mil ideas. ¡Ah! era sólo una niña, no había comprendido nada, me lo estás probando.

—¡Oh amor mío! —me dijo completamente abrasada—, ya lo siento, debe ser divino privar a un ser semejante a nosotros del tesoro de la existencia, el más precioso de todos para los hombres. Aniquilar... romper los vínculos que atan a ese ser a la vida. ...con el único motivo de descargar más deliciosamente... ¡Oh! sí, sí, ese golpe en la masa de los nervios, producido por el efecto del dolor en los demás, lo concibo perfectamente, y la voluptuosidad que nace de esa unión de movimiento debe convertirse, lo siento en mí, en el éxtasis mismo de los dioses» (IX, 72-73).

La ley libertina del goce es la de una desolidarización absoluta respecto de toda humanidad. Es en primer lugar en eso en lo que diviniza. La apatía realiza esa maravilla de producir la infinita separación. Esa victoria de la «cabeza» es la de no tener más cuerpo a no ser como ocasión de un goce para el espíritu. Así es el «éxtasis mismo de los dioses»: el del dominio de las causas, el de la pura impasibilidad ante toda existencia. Extraña gnosis: la apatía libertina engendra un asesino místico.



*El dominio, la representación,  
la muerte*

Si recorremos sus procedimientos y sus efectos, la apatía libertina se revela como un método sorprendentemente consecuente y riguroso. Podemos admirar su dispositivo y su funcionamiento impecables; podemos quedar seducidos por el juego perfectamente regulado que compone en el espacio textual. Pero leerla así en la desenvoltura de la ficción no podría impedir ver en ella cómo se perfila algo bastante inquietante: aquello en lo que es síntoma de una voluntad de poder en la que se localiza el paso adelante de una muesa suplementaria en la escalada de una Razón cada vez más dominadora.

Todo sucede como si, frente a una Naturaleza que sería el campo de las pasiones y de las energías, la Razón, que pretende ser el de las representaciones y del orden, encontrase vedada su conquista por la barrera de la sensibilidad; como si esa sensibilidad fuese el último pliegue de la sombra y del secreto que se opone a la deslumbrante y devoradora luz del saber, como si hiciese falta esa última violación para acabar el dominio: «Es en la insensibilidad, en la depravación, donde la naturaleza comienza a darnos la clave de sus secretos, y sólo la adivinamos ultrajándola» (IX, 115). La tarea de la apatía sería en suma hacer saltar esa barrera para que la forma de la Razón se imprima en esa Naturaleza, y para que así las pasiones se inscriban en las representaciones, para que la energía se insufla al orden, para que, en definitiva, toda sustancia pase al discurso y entre en la sumisión de la clasificación, del fichero, de la *mathesis*. Purgadas y desafectadas por la apatía, reducidas a su puro *quantum* de energía, las pasiones pueden entonces conectarse con el cuadro de las representaciones. Vemos el beneficio que el discurso saca de esa colonización: sólo ofrece a las pasiones la forma racional para apropiarse de su energía. Pero aún más que eso, quiere ser lo que la pasión desea. Quiere no tan sólo dominar: quiere ser amado por ello. Es por ello que le importa inscribir todo deseo bajo la forma de una representación. Es precisamente en eso en lo que el erotismo libertino se prevalece de ser un erotismo de cabeza y que solamente reco-

noce el goce *del* lenguaje (en el doble sentido del genitivo).

El dominio sadiano se engendra del discurso: ha acabado y ha tenido éxito en su programa cuando ha reducido el goce mismo. Es a la apatía libertina a lo que le pide que lleve a cabo esa tarea ardua. Ardua porque se trata en suma de producir algo caliente con algo frío: «calentar», «electrizar», «abrasar» la cabeza con los cálculos, con las representaciones y las decisiones de la más fría insensibilidad, de la más feroz impasibilidad, con los crímenes «a sangre fría» precisamente.

Esa empresa de desafección implacable, el discurso de la *mathesis* se la impone para, en la puesta fuera de juego del sujeto, constituir metodológicamente su objeto. Pero por decidir la extensión de su procedimiento a la pasión y a la sensibilidad, se convierte en proceso despiadado, sin lástima, en una exclusión estructural y de principio del Otro, de aquel a partir del cual se engendra el deseo, a fin de que no haya otro deseo que el engendrado por la representación. Es por ello que la destrucción del Otro debe ser infinitamente significada; el discurso del dominio, Moloc insaciable, no acaba nunca de pedir cadáveres; quiere el desierto y la despoblación (Saint-Fond sueña con exterminar Francia casi entera) y el único fin con el que pueda soñar es el fin del mundo: «Cuántas veces, rediós, no habré deseado que se pudiese atacar al sol, privar de él al universo, o utilizarlo para abrasar el mundo...» (XIII, 165). Para el Amo configurado de ese discurso mortal, exento de todo reparto de mirada, de toda reciprocidad, sólo queda el enfrentamiento con «el Amo Absoluto» (como dice Hegel): la muerte, la suya. Pero el reto —o la astucia— último del libertino será proclamarla deseable, reclamarla como el último goce: «Hay placer en morir» (IX, 437); «Me pongo en erección para la muerte» (IX, 444): Invocación paranoica que, lógicamente, *cierra* el programa de la apatía libertina.

## EL MODO DE IMPRODUCCIÓN LIBERTINO

*La sociedad había hecho una bolsa común que administraba alternativamente uno de ellos durante seis meses; pero los fondos de esa bolsa, que sólo debían servir para los placeres, eran inmensos. Su excesiva fortuna les permitía cosas muy singulares sobre ello, y el lector no debe extrañarse en absoluto cuando se le diga que había dos millones por año afectados a los únicos placeres de la buena comida y de la lubricidad.*

Les 120 Journées de Sodome (XIII, 4).

*La riqueza aparece como una adquisición en tanto que un poder es adquirido por el hombre rico, pero está enteramente dirigida hacia la pérdida en el sentido de que ese poder es caracterizado como poder de pérdida. Es sólo por la pérdida que la gloria y el honor están vinculados a él.*

BATAILLE, La notion de dépense.

Si lo miramos de cerca, no hay modelo de sociedad sadiana, sino solamente modelos de contrasociedad o de parasociedad. El libertino no pretende modificar las estructuras generales de la sociedad, sino solamente utilizarlas, es decir, las más de las veces, desviarlas en beneficio suyo. No se trata pues nunca de cambiar las condiciones de la producción, sino solamente de sacar el máximo provecho posible. Como siempre para Sade, poco importan las causas, lo que cuenta son los efectos; realizar ese desvío sin tocar siquiera el *statu quo* no quiere decir que se deje intacto el sistema, sino que al contrario, puesto que es confiscar, en vistas a un uso inaceptable, todas las finalidades por las cuales funciona. Digamos enseguida y muy aprisa que funciona en vistas a su propia reproducción por la acumulación de un excedente constantemente reinvertido. La estra-

tegia del libertino es la de captar el proceso justo antes de que empiece a reproducir, justo en el momento en el que algunas riquezas han sido producidas para atribuírselas y gastarlas estérilmente con el único fin del goce. El libertino hace de su cuerpo una fantástica máquina de consumir, de gastar en la indiferencia absoluta respecto al despilfarro que ello implica, en el rechazo sistemático de todo lo que pudiese tomar la apariencia de una lógica cualquiera de productividad. El goce libertino emerge en la punta de una pirámide de trabajo explotado, de riquezas desviadas, de rentabilidad excluida.

No hay por consiguiente en Sade un modelo de modo de producción, sino que hay una estrategia del desvío de la producción que determina toda una contrasociedad; ese desvío tiene su rigór, su lógica y podríamos burlarnos de él (o ser sus cómplices) designándolo como modo de improducción libertino, reconociéndolo por otra parte y así por lo que es: un producto de ficción. Un producto de ficción puesto en juego no en el fantasma, sino en el texto, es decir, en una práctica significativa en la que se catectizan y se enuncian las lógicas de la historia. Por tanto no es de extrañar que en ese «modo de improducción libertino» volvamos a encontrar el dibujo acabado del modo de producción que se desarrolla y se impone en la Europa de fines del siglo XVIII: el de la industria capitalista naciente. De hecho, no lo volvemos a encontrar solo, sino sobredeterminado por formas de organización y de explotación económicas anteriores, como el modo de producción feudal y su variante vinculada a la intuición monástica. La hipótesis económica que gobierna el libertinaje sadiano (es decir, la que el texto pone en escena y en cuestión) se presenta pues como una especie de atajo genealógico de la historia presente y pasada de las relaciones del deseo al poder económico y a sus condiciones de ejercicio en prácticas institucionales determinadas.

### *El castillo o el modelo feudal*

El lugar privilegiado del libertinaje sadiano es el castillo: «En un universo novelesco en el que lo pintoresco no interesa, el castillo es

el único elemento de la decoración que es descrito con gran lujo de detalles. Es porque es mucho más que una decoración, es el lugar mismo del deseo» (1). Signo nobiliario por excelencia, el castillo designa a la vez tanto la clase de elección de los libertinos como sus derechos, privilegios y pretensiones. Si llega a suceder que ciertos castillos descritos —teatros de «partidas finas» ordinarias— tengan la gracia y la apertura de las casas del siglo XVIII, nos encontramos las más de las veces con fortalezas medievales de gruesos muros sucesivos, con fosos infranqueables, con interiores de piedra desnuda, cerrados con rejas y trufados de mazmorras; así, los castillos de Rolland, Minski, Brisa-Testa, pero sobre todo Silling, su modelo de alguna manera perfecto: situado en lo más profundo de la Selva Negra, protegido por precipicios y muros, inaccesible sin guía y si no es a pie. Como si todo eso no fuera suficiente, se hace derramar el puente de la montaña, cuando los cuatro amos y sus sujetos han llegado a la plaza. «Pero eso no fue todo: el duque, habiendo examinado el local, decidió que, puesto que todos los víveres estaban en el interior y que no había ninguna necesidad de salir, era preciso, para prevenir los ataques desde el exterior poco temidos y las evasiones interiores que lo eran más, era preciso, dije, hacer tapiar todas las puertas por las que se penetraba en el interior, y encerrarse absolutamente en el lugar como en una ciudadela asediada, sin dejar la más pequeña salida, ya sea al enemigo, ya sea al desertor. La advertencia fue ejecutada; se encerraron con barricadas de tal modo que no se hacía ni siquiera posible reconocer dónde habían estado las puertas, y se establecieron en el interior» (XIII, 49).

Simulación de sitio («como en una ciudadela asediada») que permite convocar de una vez todos los signos de la fortaleza feudal con sus implicaciones históricas:

1) *El signo militar*: se da en la indicación del sistema de defensa, del encerramiento y de la inaccesibilidad. Apelar así al signo militar a pesar de su inutilidad (pues un ataque es poco verosímil, tal como se reconoce en una fórmula bastante paradójica: «Para prevenir un ataque exterior poco temido») es mostrar efectivamente que se

(1) B. DIDIER, *Le château intérieur*, in *Sade*, Gonthier, París, 1976.

entiende con ello esencialmente inducir el sistema feudal en la medida en que se origina en el poder militar y de él saca históricamente su legitimidad.

2) *El signo político*: aparece en lo *arbitrario* de los amos; el estado de sitio compromete el *estado de excepción*; separado del exterior, el castillo no conoce ninguna otra ley que la de su (sus) jefe (s). Los de Silling explotan hasta el extremo ese derecho ilimitado a lo arbitrario. La ciudadela se convierte en cárcel de las víctimas del «buen placer», Silling exhibe su aspecto de Bastilla, pero una Bastilla infinitamente agravada, como se nos dice de entrada en el discurso del Duque de Blangis a los pensionarios: «Estáis encerrados en una ciudadela impenetrable; nadie sabe que estáis aquí; habéis sido sustraídas a vuestros amigos, a vuestros padres, estáis ya muertas en el mundo, y es sólo para nuestros placeres para lo que respiráis...» (XIII, 57-58).

3) *El signo económico*: contiene dos elementos, la autarquía y el lujo. Por una parte el estado de sitio lleva hasta el límite el modelo de funcionamiento del dominio feudal en su conjunto, que pretende asegurar una autosuficiencia de la producción y, por otra parte, garantizar a los amos un consumo suntuario de los bienes producidos por el vasallaje. En su estado de sitio simulado, condenado a vivir de reservas, Silling consume reservas prodigiosas: no solamente víveres y bebidas de lujo, sino también —ya lo veremos— discursos y cuerpos.

Contemporáneo de la Revolución de 1789, el texto de Sade lo es por consiguiente de todo el proceso de ruptura que se opera entre el modo de producción capitalista en pleno desarrollo y los elementos del modo de producción feudal aún activos y sobre todo las formas de la institución política que están vinculadas a él, como lo son la monarquía, el poder nobiliario y el poder eclesiástico. A partir de la Regencia y durante el curso de todo el siglo, se multiplican los signos de una toma de consciencia por parte de la nobleza de un declinamiento irresistible y correlativamente de una tentativa obstinada y enloquecida para mantener, cueste lo que cueste, los privilegios amenazados y gozar de ellos hasta el fin. Es sobre esa decoración de último reto y de agonía de un sistema donde Sade perfila sus

figuras de libertinos y les concede un tipo de poder y de privilegios que sólo el sistema feudal permitía imaginar. Incluso si ricos plebeyos acceden al verdadero libertinaje (pues el dinero induce siempre el poder) los auténticos herederos del feudalismo, es decir los nobles, tienen siempre en Sade un exceso de genio en la materia; así en Silling es Durcet, el banquero, representante del poder ascendente del capital, el que es el propietario del castillo, pero es el Duque de Blangis quien se siente verdaderamente en su casa: controla sus defensas, se convierte en el líder incontestado, es él quien da órdenes, hace el discurso de acogida; es también él quien es el más vigoroso, el más dotado sexualmente; y una sola de las hijas de los cuatro Amigos, la suya, por haberse mostrado como realmente libertina, será salvada: solidaridad y privilegio de clase. Esa lógica no tiene ninguna negligencia.

Se puede pues, recordando brevemente las formas del sistema feudal, comprender la primera hipótesis económica y política que implica el funcionamiento social del libertinaje sadiano.

#### DOMINACIÓN, EXPLOTACIÓN

Las investigaciones sobre el período feudal y sobre su modo de producción hacen aparecer tres rasgos fundamentales:

- las relaciones sociales de producción están esencialmente anudadas alrededor de la *tierra* (economía antes que nada agrícola);
- la propiedad de la tierra es reservada a una jerarquía de señores; los que la trabajan no disponen más que de un derecho de uso y de ocupación, dependencia marcada por los derechos de extracción del señor sobre el producto del trabajo;
- las relaciones jerárquicas son concebidas según el modo de una dependencia *personal* (de los siervos a los señores; de los señores entre ellos).

Se trata ahí de la figura más desarrollada del feudalismo, digamos del perfil más general que nos queda de él. Si nos preguntamos por el origen del feudalismo, aparece un elemento esencial: el carácter militar de su organización; el poder del señor es antes que

nada el de las armas; en una época de guerras permanentes, el campesino liberado al comienzo por los conquistadores bárbaros, no tiene otra elección que la de ponerse bajo la protección de los jefes militares que exigen en contrapartida un derecho de propiedad «eminente» (y más tarde efectiva) sobre las tierras de sus protegidos. «La feudalidad tuvo su origen, por el lado de los conquistadores, en la organización militar del ejército durante la conquista misma, y esa organización se desarrolló después de la conquista, bajo el efecto de las fuerzas productivas encontradas en los países conquistados, para convertirse sólo entonces en la feudalidad propiamente dicha» (Marx-Engels, *La ideología alemana*).

Símbolo de ese poder militar del señor, el castillo fortificado es un símbolo ambiguo, puesto que se presenta a la vez como el refugio para la comunidad campesina en caso de ataque externo, de invasión, pero traduce también la omnipotencia del señor sobre sus sometidos, la mayor parte de los cuales viven a causa de ello en esa semiesclavitud que recibió el nombre de servidumbre.

Es precisamente ese símbolo e instrumento lo que le interesa a Sade en tanto que garantiza e induce la relación de dominio; la garantiza, aunque fuese de manera ficticia; pues incluso si en el siglo XVIII la servidumbre desapareció prácticamente, el castillo fortificado permanece en tanto que signo privilegiado del poder nobiliario, de su altivez, y es a él al que atacarán los revolucionarios de 1793 (Sade hará una cruel experiencia de ello, puesto que sus campesinos, conducidos por los más ricos de entre ellos, destruirán completamente su medieval castillo de Lacoste). Así en *La Nouvelle Justine*, cuando el libertino Jérôme forma el proyecto de adquirir una propiedad, la desea estrictamente feudal:

«Testimonié a mi banquero el deseo que tenía de comprar una tierra señorial con los fondos considerables de los que me encontraba poseedor.

— El régimen feudal está aquí en todo su vigor, le dije a ese bravo hombre; eso me determina a establecerme aquí: quiero a la vez mandar a los hombres y cultivar la tierra, dominar igualmente sobre mi campo y sobre mis vasallos.

— En ese caso, usted no puede estar en ninguna parte mejor que en Sicilia, me respondió; hay aquí tierras en las cuales el señor tiene derecho de vida y de muerte sobre sus habitantes.

— Esto es lo que necesito, respondí» (VII, 22). Apelando al castillo como lugar de la disolución, Sade entiende convocar a la vez el sistema feudal que implica, es decir esencialmente su modo de producción y la naturaleza de las relaciones que se desprenden de él. Estas se señalan por el carácter esencialmente local de las relaciones políticas y jurídicas; no solamente local sino sobre todo personal: las relaciones de servidumbre, como las relaciones de señor a soberano, están vinculadas a la persona. Relación personal que, en lo arbitrario desarrollado del poder feudal, se convierte en derecho sobre el propio cuerpo de los siervos; el famoso «derecho de per-nada» señala su rigurosa extensión sexual. El *cuerpo despótico* vive, consume, goza y muere en la influencia física integral ejercida sobre el *cuerpo sometido* confundido con el feudo: tierra, castillo, siervos, forman el cuerpo único del señor; relación estrictamente endógena que sería la de la cabeza a sus miembros.

#### EL CONSUMO IMPRODUCTIVO

Existe toda una polémica entre los historiadores para determinar si la Revolución de 1789 fue o no antifeudal, es decir para saber si el feudalismo se mantuvo o no hasta el siglo XVIII inclusive. Para ciertos historiadores anglosajones (como A. Gobban) el feudalismo es esencialmente un hecho del siglo XIII y en todos los casos cesa con la Edad Media; la estructura señorial de los siglos siguientes no sería ya feudal propiamente hablando y debiera ser definida según otros criterios. A todo eso los «historiadores sociales» (Lefebvre, Bloch, Soboul, etc.) replican que es cierto que la forma pura del feudalismo desapareció, al menos su aspecto jurídico, puesto que la servidumbre fue oficialmente abolida, pero que su realidad permaneció, especialmente bajo la forma de las múltiples extracciones (en bienes, en servicios, en derechos de peaje —horno, molino, puentes—, derecho de caza, etc.) que el señor continúa pudiendo infligir a los campesinos, incluso si son propietarios e independientes. En vísperas de la Revolución, esas diversas extracciones llegan a constituir como media casi un tercio de las rentas nobiliarias, lo cual es bastante considerable. Un historiador como Soboul propone pues que se hable del período anterior a la Revolución como de un

«feudalismo de Antiguo Régimen», que económicamente se caracterizaría esencialmente por la «extracción feudal» (1). Así pues, incluso modificado por el hecho de que se superpone a las formas nuevas del capitalismo mercantil y a la administración real centralizada que extrae sus propios impuestos (lo que agrava además la condición campesina en relación a la Edad Media), el régimen feudal continúa hasta el siglo XVIII siendo experimentado en todo su rigor por el campesinado francés.

La paradoja de la supervivencia tenaz del régimen feudal hasta un período avanzado del siglo XVIII, es su carácter de profunda irracionalidad económica. No solamente exaspera muy evidentemente a las masas campesinas hasta la explosión de 1789, sino que además exaspera a la burguesía ascendiente que ya no puede tolerar el carácter de despilfarro puro, de improductividad radical, de bloqueo económico que constituye. «Es esa economía en la que el capital financiero constituía la principal fuente de ahorros, la renta feudal era consumida por los privilegiados en bienes y en servicios de lujo en lugar de ser invertida; la economía estaba así al servicio de la corte, de la nobleza, de la gran burguesía... o sea de categorías que eran extrañas a toda actividad productora, y que vivían verdaderamente como parásitos del cuerpo social, es decir del mundo campesino»... «El producto agrícola es finalmente despilfarrado en excesivo número de criados, en consumo de lujo, en gastos estériles» (2).

La cuestión que Soboul no se plantea, la que evitan siempre historiadores y economistas, es la siguiente: ¿por qué esa tozudez de la nobleza en rehusar la inversión, por qué consumir como pura pérdida, por qué ese desenfreno de gastos suntuarios, de ostentaciones de lujo, cuál era la conminación interna, la necesidad lógica de un comportamiento tal que, en lugar de un poco de prudencia y de compromiso, prefiere el riesgo de un suicidio económico? Para responder a ello es preciso, parece, tener en cuenta la intervención de un elemento no económico y que podríamos designar como la *obligación de código*. Sabemos en efecto que el código nobiliario

(1) SOBOUL, «La révolution française et la féodalité: le prélèvement féodal» en *Sur le féodalisme*, CERM, Éd. Sociales, 1974, p. 83.

(2) SOBOUL, *ibid.*, pp. 84-85.

implicaba toda una serie de deberes vinculados al reconocimiento de clase y fuera de la observación estricta de los cuales se estaba considerando como fuera de la pretensión al estatuto aristocrático. Así, el servicio militar que todo noble debía al rey se imponía como secuela y equivalente del deber de defensa militar de la cual la nobleza de espada —la única que se consideraba auténtica— tenía su origen y su poder. Correlativamente a esta obligación militar, un interdicto absoluto afectaba a la actividad laboriosa, ya fuese artesanal o incluso industrial o bancaria. El privilegio de la espada excluye radicalmente el manejo de la herramienta; trabajar es desclasarse. De tal modo que, aunque se vean a ricos plebeyos (banqueros, magistrados) hacerse ennoblecer, ningún noble de nacimiento puede, ni debe, salvo renunciando deliberadamente al reconocimiento de sus pares, entregarse a una actividad laboriosa, aunque fuese necesaria para su supervivencia. Sólo puede, en cuanto a su fortuna, contar con la explotación (o la venta) de sus territorios. Es el poder extremo de esa obligación de código algo que permite quizá comprender mejor la tozudez ciega de la nobleza en mantener sus privilegios feudales. La elección era entre una pérdida de estatuto y la supervivencia económica; la obligación de código salió ganando. Se comprende que a los historiadores les sea difícil pensar esta irracionalidad: que el deber del ocio sea mantenido hasta el riesgo de perecer. Pero si nos faltan hipótesis por su lado, encontramos algunas quizás en los autores considerados como marginales como Veblen (*Théorie de la classe de loisir*) y Bataille (*La part maudite*) cuyos análisis permiten dar cuenta de ese fenómeno de despilfarro suicidiario que gobierna no sólo al exceso libertino, sino quizás a todo el modo de producción sea cual fuere su aparente rigor racional. Tendremos ocasión de volver sobre ello. (Cf. más abajo «La economía suntuaria».)

### *El convento o el modelo monacal*

Si el cuadro general de la comunidad libertina es el castillo fortificado, con todo lo que eso implica en cuanto a la seguridad del

grupo y al estatuto señorial de sus miembros, hay que constatar sin embargo que el modo de organización de la vida será exactamente calcado del modelo monacal: el signo más manifiesto de ello es el Reglamento que define los derechos y deberes así como las actitudes de los huéspedes de Silling y de los miembros de la Sociedad de Amigos del Crimen.

Tratándose de Sade, se invocará indefectiblemente el carácter paródico, blasfematorio de esa utilización de los signos monásticos en la organización de la comunidad libertina. Esta explicación es ciertamente pertinente, pero probablemente insuficiente. Ya veremos por qué. Por el momento sería preciso al menos destacar la importancia del lugar monacal como tal en el relato sadiano; podemos señalar así que:

- el relato de Juliette comienza por la descripción de su educación libertina en el convento de Panthemont dirigido por Mme. Delbène, abadesa impía y desvergonzada. Cada paso de Juliette por un convento (el de las Carmelitas en París o de las monjas de Bologne) será señalado por orgías que suscitan en ella un entusiasmo muy particular;
- por lo que concierne a Justine, será su internamiento en el convento de los monjes libertinos de Sainte-Marie-des-Bois lo que constituirá la parte central de sus desgracias;
- finalmente, en *Les 120 Journées*, los relatos de la Durand comienzan por sus descomedimientos de niña entre los monjes de su barrio.

En todas esas escenificaciones de monasterio, lo que es notable es que los actos de desenfreno se modelan con gran exactitud sobre los rituales de la vida religiosa; todos los signos y todas las estructuras del sistema monacal son escrupulosamente mantenidos, como si, lejos de obstaculizar, favoreciesen al contrario las posibilidades del libertinaje.

Si admitimos que la búsqueda de una ironía blasfema es sólo el aspecto más aparente de la transformación del monasterio en lugar de desenfreno, ¿cómo explicar pues ese entusiasmo sadiano por un modo de vida que la extrema violencia de su ateísmo debía inclinarle a denunciar o a despreciar? ¿De dónde viene esa paradójica compla-

cencia? Se podría responder: la estructura monacal proporciona el modelo más aproximado de lo que puede ser la comunidad libertina y eso tanto en el nivel de las instituciones como en el de las relaciones (en cuanto a las condiciones económicas de la subsistencia), son, con pocas diferencias, las del modo de producción feudal.

a) *Nivel de la institución*: la Regla, la Clausura, el Silencio.

Toda vida monacal está esencialmente definida por la adopción de una Regla (en un sentido histórico muy preciso, cf. Reglas de San Benito, de San Agustín, de Santo Domingo, etc.); esa Regla es un dispositivo de ritualización y de recortado del día (horas de levantarse, de acostarse, de las comidas, de trabajo), de imposición de actitudes al cuerpo (vestidos, manera de hacer, silencio), de utilización de los lugares según las horas (jardín, claustro, refectorio, celdas, capilla, etc.), de empleo de fórmulas convenidas para saludar, pedir, agradecer, subrayar una relación jerárquica. En una palabra, lo que es propiamente fascinante en la Regla es su capacidad de producir un Orden que no se sostiene por ninguna necesidad exterior y que vale como Orden puro (es claro que la teología justificará ese orden como prueba de la obediencia, como abnegación de la voluntad, sumisión a Dios, etc.). Es necesaria pues una Regla que organice el tiempo y el espacio, los gestos y los movimientos, como un discurso, una gramática rigurosa, por arbitrarios que sean los imperativos (cuanto más lo sean, más será sentido el orden como exigencia autónoma, causa inútil de efectos indispensables). Finalmente, el tiempo sadiano continuo y vacío se encuentra organizado y recortado por la Regla en elementos combinables y por tanto manipulables por el capricho del deseo (juego cruzado de dos arbitrariedades, la del recorte de la Regla, la de los humores del deseo; el orden sirve a lo imprevisible).

Segundo elemento esencial de la institución monástica: la Clausura; ese término designa los límites que el monje no puede franquear sin permiso especial de su superior; coincide en general con el recinto del monasterio, pero su coacción es sobre todo simbólica: puede operar allí donde ningún límite físico aparece; da pues un término espacial al modo de coacción de la Regla, al determinar un interior frente a un exterior, un territorio sagrado frente a un territorio profano, un lado de lo secreto frente a un lado de lo

público. De una manera aún más profunda, la Clausura marca la renuncia a la vida en el mundo y a sus tentaciones; es un verdadero sermón de «toma de velo» el que Blangis les infiere a las recluidas de Silling: «Estáis ya muertas en el mundo...»

Se adivina hasta qué punto para Sade ese marcado físico del límite sirve a su búsqueda del lugar codificado, secreto, protegido, por la razón de que en él es facilitado el efecto de combinatoria; se añade a ello además una ventaja histórica particular: a saber, que el recinto monástico constituye un lugar interdicto al poder secular, que todo lo que sucede en él corresponde a la jurisdicción especial de la Iglesia; modelo pues de una sociedad dentro de la sociedad como aspira a serlo la asociación de los libertinos; paradoja de una sociedad secreta; mucho más: que llega a ser respetada, adulada por el poder civil. Sade no podría soñar nada mejor para sus libertinos; por tanto, a falta de obtener ese increíble privilegio, invierte el problema: los monjes deben ser también libertinos.

Finalmente, otro elemento importante es el *imperativo de silencio*. Pensado como condición del recogimiento, del estudio, y en definitiva del buen orden del monasterio, tiene sobre todo quizás ese efecto de despsicologizar las relaciones y de mantener a los cuerpos en la distancia de los gestos ritualizados y la abstracción de sus emblemas. Ese silencio no es ausencia de palabra sino más bien el arte de dejar un lugar a la única palabra reconocida como viva y operativa: la de Dios, ya sea proclamada en público por la lectura de la Biblia, o repetida en la meditación.

Le bastará a Sade con reemplazar la palabra de Dios por la disertación libertina para pedirle al silencio que asuma la misma función de arte del orden y de la atención indispensables al placer. Una de las cláusulas del reglamento de Silling prohíbe formalmente «la más mínima risa» en las orgías; es preciso en ellas un entero recogimiento, como éste que Juliette constata: «Todas las escenas de jodimiento comienzan con un momento de calma: parece que se quiera saborear la voluptuosidad entera y que se crea dejarla escapar hablando. Se me había recomendado que gozase con atención, a fin de comparar; estaba en un éxtasis silencioso...» (VIII, 65).

b) *Nivel de las relaciones*: comunidad, celibato, separación sexual.

La vida monacal es en primer lugar un cierto modo de vida comunitaria; ésta no es posible más que por el respeto a la Regla, es decir que sólo existe como efecto de un código (y es eso efectivamente lo que en primer lugar es susceptible de interesar a Sade). Esa comunidad comporta además una solidaridad que preludia la complicidad de los libertinos; poner en común los bienes anuncia el que se pongan en común los cuerpos.

Pero lo que, más que toda otra cosa, puede, en el modo de vida monástico, anticipar el pensamiento libertino, es el celibato, esto es, la decisión puramente moral de esterilidad. Una vez más el monje se ofrece como modelo: negativa a procrear, negativa a reproducir la célula familiar. Pues el monasterio, respecto a la relación hombre-mujer, sólo existe bajo la ley de disyunción: comunidad de hombres o comunidad de mujeres; una comunidad mixta es inconcebible, puesto que, en términos cristianos, la tentación carnal sólo podría ser heterosexual, y pondría en peligro la única paternidad o maternidad reconocida en última instancia: la de Dios; paradójicamente, para atacar ese peligro, el sistema monacal se expone a otro, más duramente reprobado: el de la homosexualidad. Ya sea practicada o no, es la única salida posible de una búsqueda sexual en los límites de la Clausura.

En pocas palabras, todo el modo de organización de la vida monacal, todas sus estructuras se ofrecen con una extraordinaria facilidad a un trastocamiento que exhibe su vector perverso; todo sucede como si el libertino, al realizar esa perversidad, demostrase que todo el sistema monacal era la disposición metódica, pero en la negación, de las condiciones que el libertinaje postula. Eso se percibe particularmente en el efecto de conjunto de todo el sistema monacal, en lo que es la resultante y el objetivo de todas sus estructuras: organizar y justificar el *otium* que no es ni el ocio ni la ociosidad, sino una especie de descanso aristocrático, una glorificación de la inutilidad, de la no-labor. Esa no-labor, el monje la justifica como necesidad del *rezo*, o sea una celebración de la palabra sin otro beneficio que el de complacer a Dios. Mientras que el señor conserva una función muy definida: defender, combatir por las armas, el monje se atribuye la función de lo inútil: contemplar, repetir discurso. Es el ser de la procuración: reza para los demás, intercede.



Ese estado del *otium* es precisamente el que asume el libertino, con una sola diferencia: el placer sustituye al rezo. El libertino goza en el lugar que ocupan los demás y por el lujo producido por el trabajo de ellos. Parasitismo integral, idéntico al de los monjes tibetanos que analiza G. Bataille, y en el que ve una solución al consumo del excedente: «El monaquismo es un modo de gasto del excedente que el Tibet no debió inventar, pero que en otras partes entraba *al lado* de otras salidas. La solución extrema consistió en el Asia central en dar al monasterio la totalidad del excedente» (*La part maudite*, col. «Points», Seuil, p. 157).

El libertino, ese lama del placer.

### *La fábrica o el modelo capitalista industrial*

Mientras que el modelo de la fortaleza feudal trabaja más en encuadrar el lugar del placer y las formas de poder que se ejercen en él, mientras que el modelo del monasterio determina principalmente las actitudes y la organización de la comunidad libertina, es el modelo de la fábrica el que proporciona el esquema del dispositivo económico según el cual funciona. Fábrica muy particular puesto que se trata de una *fábrica del placer* (es decir —volveremos sobre ello— de una fábrica de puro gasto), pero encontramos en ella formalmente los mismos momentos que marcan el ritmo de la disposición de la fábrica industrial, o sea:

a) *La aportación del capital*: Silling, así como la casa de la Sociedad de los Amigos del Crimen, son empresas «fundadas» por iniciativa de miembros muy ricos de la alta nobleza o de la gran burguesía. Así, de entrada, los cuatro libertinos de *Les 120 Journées* son esencialmente definidos y presentados como sorprendentes prevaricadores, poseedores de un capital inmenso, que entienden «invertir» en ese fantástico desenfreno de cuatro meses en su castillo

de Silling (1). Además del capital constante correspondiente a esa inversión, el capital variable y su gestión se encuentran explícitamente definidos: «La sociedad tenía una bolsa común que administraban alternativamente cada uno de ellos durante seis meses; pero los fondos de esa bolsa, que sólo debían servir para los placeres, eran inmensos. Su excesiva fortuna les permitía cosas muy singulares sobre ello, y el lector no debe extrañarse en absoluto si le decimos que había dos millones por año afectados a los únicos placeres de la buena comida y de la lubricidad» (XIII, 4). Es sobre la base de su capacidad de adelanto en capital como se cooptan los capataces de la empresa; esa condición es incluso eliminatória: «No se recibe a nadie en la sociedad que no acredite, al menos, veinticinco mil libras de renta, teniendo en cuenta que los gastos anuales son de diez mil francos por individuo» (VIII, 402).

b) *El aprovisionamiento de materia prima*: se trata aquí, claro está, de la masa de los cuerpos que serían utilizados y «trabajados» en las operaciones de desenfreno; los serrillos y los harenos constituyen el stock permanente de la fábrica erótica.

c) *La mano de obra*: se trata por una parte de la multitud de sirvientes y de otros domésticos cuya presencia anónima y apenas señalada en el texto asegura el funcionamiento de las fiestas (cocheros, criados, cocineras) y por otra parte de las víctimas mismas cuya función erótica se encuentra por escarnio sobredeterminada a menudo por una función doméstica (así en Silling son las niñas y los bujarrones los que deben asegurar desnudos el servicio de las mesas).

d) *El personal de encuadramiento*: está constituido en primer lugar por las innumerables celestinas y agentes de reclutamiento que

(1) «Las considerables guerras que Luis XIV tuvo que sostener durante el curso de su reinado, agotando las finanzas del Estado y las facultades del pueblo, encontraron sin embargo el secreto para enriquecer a una enorme cantidad de esas sangüijuelas siempre al acecho de las calamidades públicas (...).

«Sería sin razón imaginar que el estado llano sólo le hubiese ocupado de esa exacción; tenía a la cabeza de ella a muy grandes señores...» (XIII, 1).

proporcionan la materia prima, pero también por los verdugos, las «historiadoras», las alcahuetas, en una palabra, todos los intermedios que, sin formar parte del círculo privilegiado de los libertinos (seleccionados por el capital), no están sin embargo dedicados al círculo fatal de las víctimas; lo que las selecciona, como todos los cuadros del personal dirigente, es el saber y la experiencia. Con lo cual pertenecen ya a la esfera del poder y por tanto a su impunidad; así, a las cuatro «historiadoras» de Silling se les asegura que volverán vivas a París y la promesa es mantenida; teniendo en cuenta la muy alta función erótica de la comida las cocineras son llevadas al rango de cuadros y por tanto salvadas igualmente, mientras que sus ayudantes son sacrificadas. Señalemos que en esa disposición de la «fábrica del placer» encontramos la condición esencial que, según Marx, determina el paso de la producción artesanal a la producción manufacturera, a saber, la reunión de agentes de trabajo diferentes «bajo la dirección del mismo capital». Es el capital el que decide esa mutación que se convierte en mutación en el estatuto técnico y social del trabajador y se articula con una mutación tecnológica radical —el maquinismo— que el capital exige tanto como depende de ella. La fábrica del placer reproduce entonces, desplazándola a otra escena —la de las relaciones de deseo entre los cuerpos— que es como el prisma, o mejor, como la maqueta de sus condiciones, ese modelo de producción de la industria naciente. Pero sólo lo reproduce en la medida en que forma parte de ella, es decir que pertenece a las condiciones de reproducción de esas nuevas relaciones de producción.

#### LOS AMOS DEL CAPITAL Y EL PROLETARIADO DEL LIBERTINAJE

Si por hipótesis el libertino sadiano debe ser o convertirse en inmensamente rico, es porque la riqueza es reconocida como la fuente privilegiada del poder. Constituye pues un presupuesto indispensable para saciar fantasías de la imaginación libertina: ella es la que asegura el acceso ilimitado a los cuerpos deseados, su puesta en stock, su manipulación, y que asegura todas las condiciones prácticas de su goce (residencia protegida, confort, buena comida, ociosidad).

En eso Sade no inventa nada: toma acta de los datos de la historia y de la inscripción de las relaciones de deseo en las relaciones de poder; exhibe hasta sus consecuencias extremas su lógica implacable y en la medida en que su relato entiende satisfacer la exigencia de lo verosímil sólo puede imaginar el delirio libertino en la positividad cruel de las relaciones de fuerza existentes.

Esa necesidad de lo verosímil implica su cortejo de corolarios en cuanto a la edad y a los gustos de los libertinos: son en general viejos o de edad madura, pues el poder y la riqueza llegan tarde (el libertino es un gerontócrata), una edad en la cual al ser más débil la potencia sexual, y al estar las sensaciones ordinarias ampliamente agotadas, se impone el recurso a las perversiones extremas, a las sensaciones violentas; así, todos los excesos criminales se producen al cabo de una lógica cuyo primer término es de orden económico.

Otro eslabón importante en esa lógica y del que depende la posibilidad de la actividad libertina: el presupuesto de impunidad. Se trata de un privilegio del cual sus beneficiarios se felicitan explícitamente y que procede de la colusión de la riqueza y del poder político. Aquella se asegura de la complicidad de éste; en el caso de los soberanos los dos se encuentran confundidos. Lo arbitrario de la impunidad señala que el poder continúa siendo del orden de la violencia y que la ley es reconocida en su reverso ridículo, en su función de trampa que es la de hacer venerar el poder por aquellos que están excluidos de él planteándola como mediación real de los individuos y del soberano. La ley es considerada como nula y sin valor por los que poseen el Estado, y por tanto los excesos libertinos sólo son concebibles en la total identidad de interés de los amos del Capital y de los amos de la Ciudad. La economía libidinal exhibe aquí lo reprimido de la economía política.

Esa identidad de interés, hay que decirlo, comenzó mucho antes de la aparición de una economía de tipo capitalista, del mismo modo que le es anterior la manifestación del poder en la dominación ejercida sobre los cuerpos deseados; lo que es nuevo con una economía de ese tipo es la posibilidad de emprender esa relación de dominación siguiendo el modelo mismo del que se ejerce en el lugar esencial de la producción capitalista, *la fábrica*, y según las condiciones mismas que ésta instituye. Posibilidad siempre evitada, a causa de lo mucho que expondría al desnudo la verdad cínica del

sistema. La confesión sería quizás insostenible y lo que produciría sería justamente algo como *Les 120 Journées*.

Silling es, en efecto, el indicio de algo totalmente nuevo, a saber, que lo que determina la especificidad de ese lugar de placer, es no existir sino por la *decisión* de algunos amos del capital, es la de concentrar en su espacio cerrado y controlado un cierto número de cuerpos de los que se espera, en un tiempo limitado y hasta el agotamiento de sus capacidades, una actividad productora cuya plusvalía sería el goce mismo de los amos. La influencia que éstos ejercen en los cuerpos (orden, sumisión, horarios, rendimiento, estatuto instrumental) es la réplica exacta de la que se señala en ese otro lugar concentracionario que es la fábrica. De tal modo que Silling habría sido probablemente inconcebible antes del nacimiento del capitalismo industrial. Silling proyecta, en la relación de deseo, la ley de explotación de los cuerpos que reina en la fábrica; denuncia la verdad vergonzosa, prohibida, de ese modo de producción, a saber, que los amos igualmente de los cuerpos y que la explotación de éstos es sólo el término lógico de su explotación industrial. El goce de unos no es posible más que si se extrae del sufrimiento de los demás.

Hay pues todo un proletariado del libertinaje; se manifiesta al menos en dos niveles:

— En un primer nivel —indirecto (1)— se trata en primer lugar de toda la masa trabajadora que produce la riqueza de la que el libertino se apodera; ese proletariado no interviene siquiera en el texto, puesto que su realidad no es, en esta época, ni siquiera reconocida por los economistas (habrá que esperar a Marx para que el trabajo sea reconocido como fuente de toda riqueza); lo que marca en el texto esa actividad de trabajo proletarizado es la presencia de una importante cantidad de domésticos, cuyo trabajo de cuidados, se ejerce lo más cerca del cuerpo del amo o en todo caso en su casa y que sostiene íntegramente su ociosidad: del lavado a la cocina, de las recepciones a los viajes. Trabajo oscuro, constante,

(1) KLOSSOWSKI, en *La monnaie vivante*, subraya la importancia de esa explotación que subtiende en última instancia a la actividad libertina; véase también el comentario que hace de ello LYOTARD en *Economie libidinale*, pp. 105 y ss.

marcado apenas textualmente, por tanto como se confunde con lo «natural» de los códigos. Apenas emerge en el pasivo de los verbos («una magnífica comida fue servida») o en las notaciones que se engarzan cursivamente en el tejido narrativo («un sirviente nos recibe»... «cincuenta criados de la más agradable figura»...).

— En un segundo nivel —inmediato— ese proletariado del libertinaje es el que está directamente empleado en el goce del amo. Está constituido por el conjunto de los que son designados como «objetos de lujuria», en una palabra, los que forman el cuerpo de víctima al servicio sexual del cuerpo libertino; cuerpo proletarizado, es decir manipulado, gozado, maltratado, suplicado, agotado, y finalmente rechazado después del uso, es decir cuando su rendimiento erótico se hace nulo.

Es el caso que «la materia humana» (como lo dice Marx) no le cuesta nada al amo: el capital se la procura a voluntad en las clases pobres y cuando se trata de un soberano, son todos sus sujetos los que son considerados por hipótesis como materia sexual disponible. Lo que llena los burdeles de la Duvergier son las adolescentes sin recursos que van a venderse ahí donde el capital se ofrece: es por ello que Juliette vuelve a encontrarse ahí después de la ruina de sus padres —y es a partir de esa evidencia de donde comienza su carrera de desenfadada. Del mismo modo, lo que llena los serrallos de los diferentes libertinos (Saint-Fond, Noirceuil, Minski, el Papa, Brisa-Testa, etc.) son los niños y las niñas vendidos o secuestrados bajo la garantía de impunidad que dan la riqueza y el poder.

Cuando Juliette y sus compañeras llegan a casa del rey de Nápoles, la población entera del reino es puesta a la disposición de su libertinaje. Inmediatamente, su mayordomo Sbrigani emprende el reclutamiento de una mano de obra seleccionada: «Tengo doce proveedores en el campo, y, a cuenta mía, veinticuatro bellos chicos de dieciocho a veinticinco años le serán presentados regularmente todas las mañanas» (IX, 344). Cuando se trata de elegirse un guía para un paseo en el campo, el lugar es ofrecido en subasta a una mano de obra numerosa: «Chicos, dijo Olympe cerrando la puerta cuando habían entrado una docena de esos tunantes que se habían introducido en nuestra habitación, estamos decididas a servirnos de aquel de vosotros que posea el mejor pene. Mostradnos lo que lleváis: nosotras elegiremos.

»Todos consienten en el trato; quitamos los calzones, excitamos, masturbamos, seis son juzgados dignos de los honores del goce, y el más grande, es decir un raro andrajoso, cuyo aparato tenía trece pulgadas de largo por nueve de circunferencia, obtiene, sólo él, después de habernos jodido a las tres, el privilegio de ser nuestro cicerone» (IX, 355). En suma, el test de las capacidades antes del contrato. El volante de paro es suficiente para que el patrón tenga toda la latitud en cuanto a la selección de la mano de obra más rentabilizable. El pensamiento que preside esa dominación/explo-tación —sexual— de la masa misérrima, es enunciado con toda claridad por la reina de Nápoles, antes de una fiesta en la que varios centenares de víctimas están programadas: «La vida de todos esos pordioseros, dijo Charlotte, ¿debe ser contada en algo, cuando se trata de nuestros placeres? Si tenemos derecho a hacerlos degollar para nuestros intereses, debemos tenerlo igualmente para nuestras voluptuosidades» (IX, 399).

Es la misma reserva de energías y de cuerpos de las clases dominadas la que supone el placer de los amos y el que explota el capital en el trabajo de la fábrica: «Se solicitan de doce a quince chicos, no más jóvenes de lo que puede pasar por trece años», ese anuncio, que podría pasar por el de un reclutador libertino, Marx (*El Capital*, libro I, cap. XV), lo lee en un atestado de inspector de fábricas en Inglaterra a mediados del siglo XIV. El trabajo de las mujeres y de los niños en esta época es una tentativa radical del capital para apropiarse de toda la energía disponible de «la materia humana»: «En el distrito de Bethnal Green, anota también Marx, el que tiene peor fama de Londres, hay todos los lunes y martes por la mañana un mercado público en el que niños de los dos sexos, a partir de nueve años, se venden ellos mismos a los fabricantes de seda... Durante toda la duración del mercado, asistimos a escenas y oímos un lenguaje que escandaliza. Sucede aún en Inglaterra que roñosas mujeres tomen a niños de las *workhouses* y los alquilen a cualquier comprador por dos chelines por semana».

El elemento nuevo en la explotación industrial de la fuerza de trabajo, comparada con la de la fase anterior, es la *agresión directa* que supone sobre el *cuerpo* del trabajador y la indiferencia a las pérdidas en vidas humanas que de ello resultan: «Ya señalamos el deterioramiento físico de los niños y de los jóvenes, así como de las

mujeres de los obreros que la máquina somete directamente a la explotación del capital en las fábricas de las cuales forma la base, y luego directamente en todas las demás ramas de la industria. Nos contentaremos aquí con insistir en un solo punto, la enorme mortalidad de los hijos de los trabajadores en los primeros años de su vida» (*ibid.*).

Monstruo frío y devorador, el capital se desarrolla sobre las ruinas de los cuerpos explotados, y, entre otras cosas, dice también Marx, sobre «la metamorfosis de adolescentes en vía de formación en simples máquinas de fabricar plusvalía», y de una manera general sobre la reducción de todos los trabajadores al estado de «material humano explotable» del cual «aspira la fuerza viva» (*ibid.*). Señálemoslo: no hay nada que añadir a ese análisis para describir la tecnología vampirista de Silling.

Sólo quedaría por precisar de qué modo el principio general de explotación de las energías y de los cuerpos sólo es eficaz monetizándose en toda una red de instituciones y de técnicas de coerción, tales como las que, por ejemplo, Foucault describió en *Surveiller et punir*. Esas instituciones (escuela, ejército, fábrica, administración) y esas técnicas (reglamentos, sistemas de vigilancia, escalas de sanciones...), Foucault las localiza aguas arriba de la institución carcelaria moderna, en la que ve la forma extrema de adiestramiento de los cuerpos. En esa configuración, la fábrica industrial tiene un papel decisivo: hereda todas las tradiciones de coacción y de disciplina formadas antes y en otras partes, las capta para su provecho, las generaliza como técnicas de rendimiento e inventa con ellas nuevas salidas de la lógica de sus imperativos propios.

Y justamente esa «fábrica del placer» que es Silling, es también un lugar carcelario. Volvemos a encontrar en él las características de la fábrica en tanto que la instancia de lo carcelario estructura su armazón institucional. Localicemos algunos de sus rasgos:

*Orden y disciplina.* Para extraer de los cuerpos el máximo de energías aplicables a la producción es preciso asegurarse su control permanente mediante todo un dispositivo de medidas que tejen poco a poco un espacio de orden y de disciplina:

— Primera medida: el control del tiempo. El estricto recorte del tiempo es una herencia directa de la tradición monástica y de la

tradición militar. Recurriendo al primer modelo, las primeras fábricas añaden a ello otro objetivo, el de «construir un tiempo íntegramente útil» (Foucault, *ibid.*, p. 152); para el patrono todo el tiempo pagado debe ser rentabilizado. Eso no sucedió sin dificultades, como Marx señala: «Durante todo el período manufacturero, sólo se oyen quejas sobre la indisciplina de los trabajadores (...) desde el siglo XV hasta el momento de la gran industria, el capital no consigue nunca apoderarse de todo el tiempo disponible de los obreros manufactureros»... (*El Capital*, lib. I, cap. XIV).

El signo de ese tiempo rentabilizado será la austeridad; Foucault cita los siguientes extractos de reglamentos de una fábrica en el 1809: «Está expresamente prohibido durante el trabajo divertir a los compañeros con gestos o de otro modo, jugar a cualquier juego, comer, dormir, contar historias y comedias». No se bromea con el deber de la producción, del mismo modo que no se bromea, en Silling, con el servicio del libertinaje: «La más mínima risa, o la más mínima falta de atención o de respeto y sumisión, en las partidas de desenfreno, será una de las faltas más graves y más cruelmente castigadas» (XIII, 55). En cuanto al tiempo de los pensionarios, está rigurosamente programado, sometido a un horario estricto («a las seis en punto»..., «a las dos en punto»...) que excluye toda disponibilidad personal hasta para el acto mismo de la defecación (en lo que interviene otra lógica totalmente distinta, ya lo veremos).

— Segunda medida: la especificación del detalle. La exigencia de orden no podría contenerse con recomendaciones generales. La red de las disposiciones disciplinarias debe tener las mallas lo bastante tupidas como para no dejar pasar y «flotar» ninguna energía; debe construirse como un conjunto de obligaciones minuciosas que no dejen ningún gesto sin definición reglamentaria. El imperativo de orden se mudará en una economía del *detalle*: «El 'detalle' era desde mucho tiempo antes una categoría de la teología y del ascetismo... La minuciosidad de los reglamentos, la mirada puntillosa de las inspecciones, la puesta bajo control de las más mínimas parcelas de la vida y del cuerpo pronto darán, en el marco de la escuela, del cuartel, del hospital o del taller, un contenido laicizado, una racionalidad económica o técnica a ese cálculo de lo ínfimo y de lo infinito» (Foucault, *ibid.*, 142).

Es precisamente lo que se proponen los amos de Silling cuando

promulgan los reglamentos que programan e imponen las actitudes requeridas según las variedades de situaciones, como, entre muchas otras, la cláusula siguiente: «Esas chicas tendrán por costumbre general la de ponerse siempre de rodillas cada vez que vean o se encuentren con un amigo, y permanecerán así hasta que se les diga que se levanten» (XIII, 50).

— Tercera medida: la organización jerárquica. «El arte del rango», como lo llama Foucault, además de su práctica inmemorial en los ejércitos (a partir de su modelo ya completo en los de Roma) se desarrolla de manera sorprendente en los colegios jesuitas a partir del siglo XVII: para culminar en el *Lycée* napoleónico totalmente militarizado. «Organizando las 'células', los 'puestos' y los 'rangos', las disciplinas fabrican espacios complejos: a la vez arquitecturales y jerárquicos e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos, pero también una mejor economía del tiempo y de los gestos» (*ibid.*, p. 149). Esas tecnologías de subordinación son perfectamente localizables en las fábricas de comienzos del siglo XIX tal como Marx lo constata; en ellas «crean una disciplina de cuartel, perfectamente elaborada en el régimen de la fábrica. Ahí, el supuesto trabajo de vigilancia y la división de los obreros en simples soldados y suboficiales industriales son llevados a su último grado de desarrollo» (*ibid.*, cap. XV).

Esa distribución jerárquica está claramente marcada en Silling. La gradación se presenta así: libertinos, historiadoras, jodedores, dueñas, bujarrones, niñas, esposas (las cocineras tienen un estatuto aparte fuera del servicio sexual directo). A esa jerarquía le corresponden derechos y privilegios (decidir, gozar, castigar, destruir...)

*Vigilancia y castigo.* Ese espacio de orden y de disciplina supone toda una actividad de control: el grupo sólo es dominado si es sometido a una vigilancia constante cuyo efecto se deja sentir en el sistema de sanciones. Ahí también diferentes medios o técnicas aseguran el funcionamiento del proyecto:

1) La clausura; ya vimos que era una estructura esencial del espacio monacal, pero que pertenece a toda institución disciplinaria, desde la fábrica a la cárcel, desde el colegio al cuartel. La clausura delimita un territorio en el que entradas y salidas son registradas, en el que reina una ley que no es la ley común: en pocas

palabras, como lo dice Foucault, un «lugar heterogéneo a todos los demás lugares y cerrado sobre sí mismo». De tal modo que, por ejemplo, «la fábrica está emparentada con el convento, con la fortaleza, con una ciudad cerrada» (*ibid.*, 144). Lo que podría ser la definición de Silling que, como todos los lugares sadianos, es objeto de un encerramiento paranoico; se llega hasta tapiar las puertas «sin dejar la más pequeña salida, ya sea al enemigo, ya sea al desertor» (XIII, 49).

2) La mirada disciplinaria. Se trata, para dominarlos, de hacer pesar sobre los cuerpos la certeza de un control permanente e imperceptible. Es suficiente para ello organizar la cuadrícula del grupo articulándola con una cuadrícula arquitectónica: fijar lugares, prohibir lugares, vincularlos a marcas vestimentarias, y por tanto saber en todo momento dónde unos y otros deben encontrarse o no. Es a ese marcado a lo que son sometidas las pensionistas del convento de Sainte-Marie-aux-Bois (en *Justine*): «Ya ves que estamos divididas por clases, y siempre llevamos el vestido relacionado con la división de la que somos miembros. No pasará este día sin que recibas el hábito de aquella en la que entres.

»Estamos obligadas a peinarnos nosotras mismas o mutuamente. Nos dan los modelos; varían cada dos meses, cada clase tiene su modelo aparte» (VI, 357). Un espacio así se convierte en «el diagrama de un poder que actúa por efecto de una visibilidad general» (Foucault, *ibid.*, p. 177), a la vez operador económico de rendimiento y medio imparable de control disciplinario. El modelo panóptico de observación imaginado por Bentham no hace otra cosa que llevar hasta su límite extremo ese dominio de la mirada. Sin esperar a ese perfeccionismo, Silling no está menos organizado como un espacio de vigilancia: la de los cuatro libertinos, siempre a la búsqueda de sanciones, se imponen según su placer, la que es atribuida a las dueñas e incluso la que las pensionistas son imbuidas a ejercer unas sobre otras hasta la delación.

3) Las sanciones. Con la multiplicación de los reglamentos y de los interdictos, lo que, a la vez, se multiplica, son las ocasiones de faltar a ellos. Una nueva penalidad procede de ello, definida no por la falta contra la ley, sino por la falta contra la norma; a partir de ese momento «es penalizable el terreno indefinido de lo no conforme» (*ibid.*, 181). Hay en Sade una percepción muy explícita de la rela-

ción perversa reglamentos/falta que atraviesa todas las instituciones. La falta sólo existe en la proporción del número de reglas impuestas; éstas son promulgadas en el límite sólo para dar y garantizar las ocasiones de faltas y asegurar con ello la culpabilidad de los administrados, prenda suplementaria de su sumisión. El libertino no deja de apoderarse de esa lógica para explotar hasta el extremo todos sus efectos. Cosa que Sade hace formular con una perfecta lucidez a una de las víctimas de Sainte-Marie-aux-Bois: «No es que, por lo demás, esos libertinos tengan necesidad de todas esas formalidades para ejercer su autoridad abusiva contra nosotros; pero les resulta muy cómodo tener pretextos para ello. Ese aspecto de naturalidad añade algo a su voluptuosidad; se acrecienta con ello. La justicia tiene pues algún encanto, puesto que aquellos que la reverencian menos son los que, en sus desórdenes, intentan aproximarse más a ella» (VI, 362). Esa última observación, propia del discurso de la víctima, es comentada a continuación por el autor en una nota a pie de página: «No es la justicia lo que tiene encantos en este caso, es el robo que el libertino efectúa de sus derechos» (*ibid.*).

No se podría enunciar de manera más clara que la institución de los amos libertinos se desarrolla bajo el signo de la parodia, y esa parodia permite *ver* una arbitrariedad de la autoridad, una paranoia de vigilancia y de control administrativo, que por lo demás funcionan bajo el signo indiscutible de la realidad, es decir, ocultan simplemente a sí mismos el dejarse admitir como principio necesario de orden y de normalidad. El «libro de sanciones» de Silling, o el «cuadro de castigos» de Sainte-Marie-aux-Bois (que llega a especificar el número de latigazos o de punzadas de aguja que implica tal o cual falta...) repercuten en la fábrica del placer, exhibiendo lo que tiene de arbitrariedad delirante, y los modelos disciplinarios que imperan en los lugares de producción del capitalismo industrial. Es por ello que, si hay muy exactamente constitución de un proletariado del libertinaje, no es tan sólo por todo lo que el goce de los amos del capital supone en cuanto a riqueza desviada y a trabajo sometido, sino que es también porque ese sometimiento se configura según las técnicas nuevas de domesticación de los cuerpos y según los métodos de rendimiento que desarrolla o inventa ese nuevo modo de producción.

Pero ese doble registro de la explotación de los cuerpos, el texto

sadiano, sólo lo deja ver haciendo explícito, e incluso poniendo en un lugar central, lo que es su instancia perversa reprimida: a saber, que el dominio tecnológico y disciplinario de los cuerpos está perforado por un deseo prodigioso pero siempre tachado y desplazado (por el rigor y la ley misma de la productividad ilimitada) de su posesión inmediata y de su goce tiránico. (En muchas de sus metáforas, Marx deja emerger esa hipótesis vampirista sin designar en cambio sus implicaciones.) El amo industrial capitalista sólo puede gozar de la *representación* de su poder sobre los cuerpos dominados y explotados; está, por su propia lógica, condenado a la mediación y debe marginalizar su goce; el amo libertino enuncia el término y aquello a lo que apunta ese deseo poniendo en instancia todas las técnicas nuevas de dominación sobre su propio cuerpo y sobre su goce. El despotismo libertino dice la verdad inadmisible de la explotación capitalista.

#### EL MECANIZADO DEL GOCE

La puesta en escena del cuerpo en el texto sadiano desemboca, ya lo vimos, en una desintegración total del modelo orgánico (cuerpo propio y articulado de la presencia a sí mismo) que implica un evacuamiento de la subjetividad operada a través de la cuádruple reducción anatómica, maquínica, aritmética, combinatoria. Reducción que es puesta en causa radical de la tradición metafísica; habría que precisar: en la medida en que esa tradición es aristotélica. Pues lo que en el fondo Aristóteles teorizó como cuerpo orgánico es el cuerpo de la práctica artesana: es la unidad de funcionamiento de los órganos entre ellos y de los órganos a la herramienta.

Ese modelo del cuerpo durará tanto como dure esa práctica (es decir, la actividad del gesto de fabricación integrado a la unidad del cuerpo propio) y culminará justamente en la época de hegemonía de la producción artesana: la de la *corporación* medieval. Corporación: está todo dicho; el cuerpo productivo prolonga y reproduce el modelo del cuerpo orgánico.

Son uno y otro los que el capital hace volar en astillas. La desintegración se hará gradualmente por el sesgo de la tecnología que ese nuevo modo de producción reclama, promueve e impone.

Será entonces interesante determinar en qué repercute esa mutación del modelo en la ficción sadiana que es su contemporánea; se podrá examinar cómo ésta explota y representa ese estallido del cuerpo pero para unos fines totalmente distintos de los que le asigna el poder del capital.

Respecto a la liquidación de la corporación, Marx señala que el capital la realiza en tres etapas, en una especie de progresión imperceptible que va desde la corporación a la manufactura, y luego a la fábrica. La cooperación deja intacta la actividad artesanal pero se ha introducido ya lo que la destruirá: el mando de un mismo capital; él es quien reúne a diversos cuerpos de oficios en un mismo local, fundando así la manufactura heterogénea; el paso decisivo a la manufactura en serie por especialización del gesto, y por tanto parcelización del trabajo, se impondrá como una evidencia de racionalización: el virtuosismo de detalle reduce el tiempo de la producción y por tanto aumenta la productividad. La corporación está ya muerta, y arrastra a su tumba el modelo del cuerpo orgánico. El paso a la fábrica introducirá una ruptura en un orden de tamaño totalmente distinto: el cuerpo desarticulado pierde incluso su valor de fuerza de producción; ésta es transferida a la máquina de la cual el trabajador es sólo su asistente; ése es el golpe genial que el capital realiza a través del maquinismo (1). El cuerpo propio como cuerpo orgánico ya no interviene *como tal* en el proceso de producción; es sólo un sistema de fuerzas diferenciadas de las cuales ese proceso destaca selectivamente tales o cuales.

El descubrimiento revolucionario de Marx es que ese desarrollo no puede ser leído en absoluto como una evolución autónoma y necesaria de la tecnología —ésta es la maciza ingenuidad de todas las historias científicas de las ciencias—, sino que procede de la apropiación metódica por el capital del proceso de producción. Es el capital el que decide y produce la mutación tecnológica y rige en sus formas: las que le permiten controlar totalmente el proceso de producción y reducir en él al trabajador a una fuerza abstracta segmentable y contabilizable. A partir de la etapa protocapitalista de la cooperación, la fórmula es puesta en marcha: «La cooperación de obreros asalariados no es más que un simple efecto del capital que

(1) Cf. F. GUERRY, *Le corps productif*, Éd. Mame, París, 1972.

los ocupa simultáneamente. El vínculo entre sus funciones individuales y su unidad como cuerpo productivo se encuentra afuera de ellos en el capital que les reúne y los retiene. El encadenamiento de sus trabajos les aparece idealmente como el plan del capitalista y la unidad de su cuerpo colectivo les aparece prácticamente como su autoridad, el poder de una voluntad extraña que somete sus actos a su finalidad.

»Por tanto, si la dirección capitalista, en cuanto a su *contenido*, tiene una doble cara, pues el objeto mismo que se trata de dirigir es por un lado proceso de producción cooperativo y por el otro proceso de extracción de plusvalía, la forma de esa dirección se convierte en despótica» (*El Capital*, lib. I, capítulo XIII).

Unidad del cuerpo productivo como «vínculo externo», «voluntad extraña», «dirección despótica»: tenemos exactamente los rasgos que definen las condiciones de la fábrica de placer que es Silling, mediante los cuales está asegurado con toda exactitud —es decir, no metafóricamente— un *mecanizado del goce*. Retirado del sujeto, el goce es sólo un efecto calculable y cuantificable dado al término del proceso tecnoeconómico de su producción. Todo eso merece ser precisado.

En primer lugar podemos señalar la identidad de función entre el programador sadiano y el ingeniero capitalista. La aparición de esa nueva figura —el ingeniero— señala la ruptura que el capital instituye entre el saber y la práctica, entre el cerebro y la mano, doble instancia que la corporación integraba en un «savoir-faire», en una habilidad. En lo sucesivo hay alguien que piensa, programa, domina, unifica en su saber y en su control el proceso de fabricación que por lo demás unos gestos ejecutan por fragmentos graduados en la cadena. El ingeniero representa la monopolización del saber por el capital y el acaparamiento de la función unificadora, puesto que le corresponde pensar la síntesis de los segmentos truncados de la producción.

Comprendemos entonces la función eminente de la *cabeza*, tan a menudo celebrada en la obra de Sade: ella concibe, programa y ordena la ejecución; y si el ingeniero de la orgía reclama con un rigor tal el orden y la estricta aplicación de su programa, es porque, en buena lógica industrial, la coherencia y la continuidad son las condiciones mismas de la eficacia del proceso de fabricación y, por

tanto, la garantía de obtención de lo que en él se mecaniza: el goce. Pues hay que ver claramente que el montaje del grupo libertino es montaje de una *cadena* con estricto repartimiento de las tareas siguiendo el modelo de la división del trabajo, que suponen el virtuosismo del gesto y del detalle («Quince niñas pasan, de tres en tres; una latiga, una chupa, la otra caga...» (XIII, 359)). Todas las descripciones de orgías son prácticamente la escenificación de esa distribución especializadora y parcelizada; una de las más sorprendentes es la de la fiesta dada por Francaville, a propósito de la cual Barthes habla de «cinta transportadora»; podemos ver en ella más precisamente la cadena de producción de la fábrica: «Francaville nos ofrecía el más bello culo del mundo; dos niños colocados cerca de ese culo debían tener cuidado de entreabrirlo, de enjuagarlo, y de dirigir hacia el agujero los miembros monstruosos que, por docenas, iban a precipitarse en su santuario; doce otros niños disponían los penes. No he visto en toda mi vida un servicio efectuado con tanta presteza como éste. Esos bellos miembros, así preparados, llegaban de mano en mano hasta las de los niños que debían introducirlos; desaparecían en el culo del paciente: salían de él, eran sustituidos; y todo eso con una ligereza, con una presteza de la que es imposible hacerse una idea» (IX, 366-367).

Más tarde, en el curso de la fiesta, el dispositivo se complicará además por el añadido de una máquina herramienta: es en suma la transición de la manufactura a la fábrica. A esa máquina «masturbadora» y «chupadora» se le conectan agentes humanos de los cuales sólo es visible la parte del cuerpo (mano, pene, boca, ano) que proporcionan el gesto útil. Una vez ese complejo mecánico (resortes, trampillas, poleas, manos, sexos) dispuesto y listo para funcionar, la cadena del goce se pone en marcha, servida por sus peones: humectadoras, jodedoras, colocadoras de penes, perfumadoras: el cuerpo libertino recorre la cadena, trabajado sucesivamente por todas las operaciones especializadas, y sale de él un producto finito: cuerpo que goza en la descarga. «No esperábamos ni un minuto. En nuestras bocas, los coños, los penes, los culos, se sucedían tan rápidamente como el deseo; por otra parte, apenas los aparatos que masturbábamos habían descargado, surgían otros nuevos; nuestras jodedoras se relevaban con la misma velocidad, y nunca se encontraban nuestros culos vacantes» (IX, 377).



Lo que además aquí se encuentra definido es el principio de la *productividad*, es decir la relación tiempo/trabajo; en la industria, el tiempo es ganado gracias a la especialización de los gestos y gracias al perfeccionamiento de las herramientas y de las máquinas; tiempo pleno, sin pérdida, sin pausa, «sin poros» (como dice Marx): el mismo de la rapidez solicitada a la cadena libertina; puesto que el goce es objeto de una mecanización, su valor como el de todo producto se medirá en el «cuantum de tiempo social necesario para su producción» (*El Capital*, lib.I, cap. XIV); como en la fábrica es necesario que todo vaya más rápido cada vez «a fin de producir en un tiempo siempre creciente una cantidad siempre creciente de valores» (*ibid.*). Goce mecanizado, es decir no un estado, sino una cantidad y una acumulación; mecanizado: es decir, además, que sólo podría existir, como todo objeto mecanizado, como «producto social», efecto del *gozador colectivo*, tal como el objeto industrial lo es del «trabajador colectivo». Con lo cual se comprende que la orgía sadiana sea un postulado técnico de la fábrica del placer: él goce sólo se da bajo la hipótesis del montaje maquinico de los cuerpos, cuya forma tendencial es «el organismo completamente objetivo e impersonal» del «gran autómatas» (Marx) o sea, el funcionamiento neutro del cuerpo-grupo como «se» y «eso»...

Si parece, pues, lo bastante claro que es el modelo de la cadena industrial el que rige en Sade la producción del goce, con lo que esto implica en cuanto a las condiciones sociales y económicas y en cuanto al estatuto del cuerpo, es preciso señalar enseguida que esa importación del modelo comporta toda una serie de paradojas. La primera es la de utilizar ese modelo de rendimiento máximo para producir lo que el trabajo excluye: goce; es precisamente por ello que el amo libertino, contrariamente al amo del capital, funciona en la cadena, y con razón: es su cuerpo el que se ofrece a la transformación que debe operar el dispositivo. Del modelo sólo queda la forma: todas sus funciones son desviadas o falsificadas.

Segunda paradoja: la de una socialización total del goce, que ya no puede ser privado, ni íntimo, ni único, puesto que resulta de una elaboración de múltiples agentes y se convierte como todo producto mecanizado en un objeto público, y estandarizado, un bien de mercado relacionado con un cuerpo, él también, expuesto, dividido, parcelado.

Finalmente, hay que decir que el modelo no se da nunca simple y puramente: según los casos tendremos más bien la fórmula de la manufactura serial o heterogénea, y a veces incluso un retorno parcial a la corporación (por ejemplo cuando el grupo libertino está solo y no dispone de una mano de obra reunida en un local por su capital y se contenta con hacerse asistir por algunos compañeros o compañeras). En general, se trata más bien de un mixto, de un vaivén de las formas que la historia atravesó y que la erótica sadiana juega a repetir, a condensar y a desfigurar. Es sin duda la primera en delirar tan rigurosa y radicalmente el modelo del cuerpo y las relaciones de producción del capitalismo industrial. Con lo cual vemos a ese texto, en el mismo momento en que se inscribe en y bajo una cierta historia, escribirse radicalmente en otro lugar, en ese desplazamiento que le da la vuelta y desvía los datos.

### *La economía suntuaria: lujo y consunción*

*Os doy un millón por año para esas cenas; pero recordad que debēn ser de una magnificencia increíble; quiero siempre en ellas los manjares más exquisitos, los vinos más raros, la caza y los frutos más extraordinarios; es preciso que la inmensidad acompañe a la delicadeza, y, aunque estuviésemos sólo dos, cincuenta platos no serían suficientes.*

Histoire de Juliette, VIII, 224.

Al establecerse el libertinaje sadiano sobre una hipótesis de *riqueza* y de *dominación* (es decir, presuponiendo anterior y simultáneamente a él una enorme explotación del trabajo proletariado) se instala en el goce de la plusvalía, es decir, en el despilfarro del excedente que proporciona el modo de producción en el que funciona y del cual es un símbolo extremo. En una palabra, los libertinos constituyen ejemplarmente lo que Veblen llama *la clase*

ociosa (1) y consumen en sus orgías fastuosas lo que Bataille designa como *la parte maldita* (2). Pues no les basta con asegurar por dinero el poder de una cantidad fantástica de cuerpos, así como su manipulación en la más total impunidad, no solamente es preciso también que todos los signos del lujo y del refinamiento sean movilizados, sino que es preciso sobre todo que la orgía se acompañe de un despilfarro sofocante de bienes y de energías: en suma, es preciso que sea un *sacrificio*.

Nada lo muestra mejor que la suntuosa fiesta dada por el príncipe de Francaville en Nápoles: «Nada iguala, en toda Italia, al lujo y a la magnificencia de Francaville; tiene todos los días una mesa de sesenta cubiertos, servida por doscientos criados, todos de la figura más agradable. El príncipe, para recibirnos, había hecho construir un templo a Priapo, en los bosquecillos de su jardín. Misteriosas avenidas de naranjos y de mirtos conducían a ese templo, magníficamente iluminado; columnas salomónicas de rosas y de lilas sostenían una cúpula de jazmín, bajo la cual se veía un altar de césped, a la derecha; a la izquierda, una mesa de seis cubiertos, y, en el centro, un amplio cesto de flores cuyos pámpanos y festones, cargados de farolillos de color, se elevaban en guirnalda hasta el remate de la cúpula. Diferentes grupos de jóvenes casi desnudos, en número de trescientos, llenaban, aquí y allá, todos los intervalos, y sobre lo alto del altar de césped aparecía Francaville, de pie bajo el emblema del Priapo, dios del templo en el que eramos introducidos. Grupos de niños venían a incensarle por turnos» (IX, 366). En ese marco religioso y barroco de la escenificación domina el motivo sacrificial que se cumple en la celebración del ágape: «La más grande cena del mundo fue entonces servida por los Ganimedes, y los seis cubiertos ocupados por el Rey, la Reina, el Príncipe, mis dos hermanas y yo. No se puede dar idea de la delicadeza y de la magnificencia de los manjares que allí gustamos: las comidas de todos los países del universo, los vinos de todas las partes del mundo fueron exactamente prodigiosas, y, con un lujo que no conocía aún, nada se levantaba de la mesa: cuando un manjar o un vino apenas había

(1) VEULEN, *The theory of the leisure class*, 1899, trad. L. EVRARD, París, Gallimard, 1970.

(2) BATAILLE, *La part maudite*, Éds. du Seuil, París, 1970, col. «Points».

aparecido, era enterrado enseguida en grandes cubas de plata por el fondo de las cuales todo desaparecía en la tierra.

— ¡Algún desgraciado podría comer los restos!— dijo Olympe.

— No hay ningún desgraciado sobre la tierra, cuando nosotros existimos—, respondió Francaville—; detesto hasta la idea de que lo que me sirve pueda saciar a otro.

— Su alma es tan dura cuan ancho es su culo—, dijo Ferdinand.

— No conocía esa prodigalidad—, dijo Clairwil—, pero me gusta; el procedimiento de mandar a otros los restos enfría la imaginación: es preciso, en tales orgías, poder gozar de la idea deliciosa de creerse solos sobre la tierra.

— ¡Eh! ¿y qué me importan los desgraciados, cuando nada me falta?—, dijo el príncipe—; sus privaciones agujonean mis goces: sería menos feliz si no supiese que se sufre a mi lado, y es de esa ventajosa comparación de la que nacen la mitad de los placeres de la vida» (IX, 368). Tenemos ahí, a la vez, la escenificación del *despilfarro* analizado por Bataille, y el goce de *comparación* señalado por Veblen.

El modelo de ese despilfarro o gasto improductivo, Bataille, inspirándose en el *Essai sur le don* de Mauss, lo ve en el *potlatch*, esa fiesta-reto de ciertas tribus de América del Norte en las que se sacrifican muchísimos bienes (animales, alimentos, etc.) que obligan al invitado de honor (el jefe de otra tribu, por ejemplo) a aceptar el reto con una fiesta más costosa, un despilfarro aún mayor.

Lo que en esa orgía sacrificial y suntuaria se encuentra radicalmente descalificado es, por una parte, la forma racional del intercambio, principalmente la de la simetría contractual; y por otra, toda posibilidad de acumulación de tipo capitalista. Lo que rige en profundidad a una tal economía es el principio del gasto improductivo, de la consunción, la decisión de preferir la fiesta y la dilapidación del beneficio y del ahorro. Es cierto que hay una forma de reciprocidad en la obligación de responder a un *potlatch* por otro. «El ideal, indica Mauss, sería dar un *potlatch* y que no fuese devuelto» y es con mucha frecuencia el caso, así sucede con esas fiestas financiadas por los ciudadanos más ricos en la Antigüedad y en la Edad Media; con lo cual satisfacían una especie de obligación de estatuto (que podemos comprender como un sutil proceso de autorregulación, un medio para el grupo de limitar la acumulación).

Pues si la pérdida materialmente es total, si el don no tiene contrapartida, eso no deja sin embargo de producir un beneficio de código de un valor inestimable: la adquisición del *rango*, del prestigio. «La riqueza, escribe Bataille, aparece como adquisición en tanto que un poder es adquirido por el hombre rico, pero está enteramente dirigida hacia la pérdida en el sentido de que ese poder está caracterizado como poder de perder. Es sólo por la pérdida como la gloria y el honor están vinculados a ella»... «Se enriquece con un desprecio de la riqueza, y aquello de lo que se revela avaro es del efecto de su generosidad» (*op. cit.*, pp. 34 y 115).

El acceso a lo impagable de la gloria pasa por el don, es decir, por la pérdida, pero por ello mismo, la riqueza ve concedérsela la legitimidad que confieren normalmente la proeza y el carácter de sacralidad que se encuentra vinculado a la consunción de «la parte maldita». En el origen, según Veblen, la proeza es definida en función de la valentía física testimonada en la caza y en la guerra que permite conseguir botín, trofeos, despojos de enemigos, cautivos y cautivas. Con el paso al régimen sedentario y a la propiedad, la proeza se desplazará hacia la adquisición de los bienes y el éxito económico se convertirá en sí en estimable: a la antigua hazaña predatora y guerrera le sucede la hazaña pecuniaria y por ello «la sed de conseguir, el desdén por lo inútil, continúan siendo el móvil económico subyacente. La dilapidación suntuaria de la fiesta confirma *a posteriori* el presupuesto de proeza situado en el origen de la riqueza —los efectos se vuelven a invertir en las causas—, la pérdida deslumbrante le confiere el aura de un «poker ritual» (Bataille), la fascinación del riesgo y del desafío. Es por ello que determina siempre lo que Veblen llama la *invidious comparison* (traducido de maneras diferentes como «comparación ventajosa», o «halagadora», o «provocativa») correspondiente al deseo de producir estupefacción esencial al *potlatch* y señalado por Bataille: «El delirio propio de la fiesta se asocia indiferentemente con las hecatombes de propiedad y con los dones acumulados con la intención de sorprender y de aplastar»...

«Una vez volatilizados los recursos, permanece el prestigio *adquirido* por el que despilfarra. El despilfarrador dilapida con este fin ostensiblemente, en vistas a una superioridad que se atribuye por ese medio sobre los demás» (*ibid.*, pp. 33 y 118).

El derecho al *rango* que resulta de ello funda una jerarquía, o sea muy exactamente un orden sagrado. Proeza, riqueza, consunción: era la lógica misma que regía el estatuto nobiliario en Europa hasta la victoria de la burguesía en el siglo XIX; no podríamos comprender el modo de producción feudal, comprendiendo en él sus formas tardías, sin reconocer en esa obligación de código su importancia capital. Es ella la que permite comprender ese *tabú del trabajo* que afecta a la nobleza y le impone a la vez una obligación de ocio y de lujo. «En la mentalidad predatora, señala Veblen, trabajar es ser débil y estar sujeto a un amo; es pues una marca de inferioridad; por consiguiente, se tiene al trabajo como indigno de un hombre cabal» (*op. cit.*, p. 27). En la Antigüedad griega y latina vemos ya establecerse claramente las distinciones de lo noble y de lo in-noble, de lo glorioso y de lo vil, en una palabra, del ocio y del trabajo, distinción retomada en la Edad Media guerrera y reactivada por los nuevos «caballeros de industria». «En ella misma y por sus consecuencias, la vida de ocio es bella y ennoblecedora a los ojos de todo hombre civilizado». «La abstención proclamada de todo trabajo se convierte en la prueba clásica de la proeza pecuniaria» (Veblen, *op. cit.*, pp. 27 y 28). «Visto bajo un ángulo económico, el ocio tomado como ocupación se emparenta estrechamente con la vida de proezas»... «Expresa el consumo improductivo del tiempo que: 1.º responde a un sentimiento de indignidad del trabajo productivo; y 2.º testimonia la posibilidad pecuniaria de proporcionarse una vida ociosa» (*ibid.*, pp. 31 y 32). De ahí la disposición de toda una serie de signos que valen como pruebas de la proeza social y pecuniaria: la decoración arquitectónica y vestimentaria, la etiqueta, el lenguaje, las «buenas» formas, la servidumbre, el ocio delegatorio de las esposas, etc., en una palabra, todo lo que en definitiva atestigua que «el decoro, producto e indicio de la vida ociosa, sólo es floreciente bajo un régimen de clases y de rangos sociales» (*ibid.*, p. 33).

En efecto... y aún lo hemos dicho públicamente. Pues si es cierto que la lógica profunda que permite a la clase ociosa (principalmente en su fase nobiliaria) consumir el excedente con una legitimidad sacada de la proeza y renovada en el riesgo de la pérdida proclamado por la dilapidación de la fiesta, hay que admitir también que históricamente el derecho al rango, a la gloria y al poder que resulta de ella se pervierte en arbitrariedad y en explotación implacable del trabajo

servil. Esa es en todo caso la situación en la Francia anterior a 1789. Precisamente, es en el doble registro del *potlatch* glorioso y exhuberante por una parte, pero también de la desviación de sus efectos en la práctica de una explotación de clase por otra parte, donde hay que ver como juega la fiesta sadiana.

Así la de Francaville (citada más arriba), leída únicamente según el registro del reto y del sacrificio, constituye un fascinante desenredo de bienes y de energías: es la fiesta de la consunción, es el lustre de la destrucción soberana, es el desprecio absoluto del ahorro y de la acumulación, etc. Es cierto, podemos decirlo y atenernos a esa lectura. Pero no acertaríamos a dar en la ironía devastadora de la demostración sadiana, y la confesión del cinismo de la riqueza y del poder que ese *potlatch* supone.

En efecto, podemos señalar en primer lugar que la fiesta aquí no tiene para nada el carácter *público* y *popular* que Bataille le supone; se desarrolla en un espacio cerrado al que (aparte de los criados mudos y mecanizados) sólo tienen acceso los privilegiados del poder. El despilfarro espectacular que se produce en él ya no tiene que asegurar el acceso a la gloria y a la legitimación del rango; no hace otra cosa que confirmar entre amos la certeza de la riqueza y del poder adquiridos; no otorga un estatuto, lo señala. La fiesta realiza el condensado de todos los signos aptos para configurar los privilegios de la clase ociosa. El espectáculo se ha convertido en estrictamente intransitivo: no comporta un riesgo frente a un público, no tiene que producir un acontecimiento; vale por sí mismo como efecto prestigioso de prácticas que no son ya corrientes; vale por ellas y de ellas saca su beneficio. Espectáculo del *como si*, esa fiesta está encargada de repetir en el simulacro el nacimiento del poder y la consunción magnánima vinculada a la lógica del don. No por ello asume menos una función de clase muy precisa: contra la contabilidad burguesa, ella proclama el desprecio de lo útil y del ahorro, contra el descontento popular de las clases laboriosas (artesanos, campesinos) proclama la consunción del excedente obtenido de su trabajo explotado.

De tal modo que la fiesta, por sus excesos, sus hecatombes, su lujo, es en primer lugar la fiesta de la exclusión: la felicidad de los amos es que sean sólo ellos los elegidos y los privilegiados del goce, lo que se aumenta con la certeza de ese saber. Cuanto más despilfa-

rro, ocio, despreocupación haya ahí, más pobreza, trabajo, sumisión hay en los demás lugares.

De ahí la modificación profunda del principio de la «comparación ventajosa» que Veblen suponía en las antiguas prácticas del ocio ostentativo; el reto agonístico, el juego abierto de una pretensión al rango se modificaron en evaluación cínica de la miseria del excluido de la fiesta y en goce perverso de la desigualdad. «Si es pues el espectáculo de los desgraciados el que debe necesariamente completar nuestra felicidad por la comparación proporcionada entre ellos y nosotros, debemos pues guardarnos de aliviar a los que existen; pues sacándolos, con esas ayudas, de la clase que da objeto a las comparaciones de usted, se priva de esas comparaciones, y, por consiguiente, de lo que mejora sus goces» (IX, 556).

Sade no hace más que llevar hasta el extremo, en la ironía provocadora de la ficción, una tesis que otros, reputados sin embargo como liberales, defienden en la seriedad de la teoría. Voltaire: «Es imposible que, en nuestro desgraciado globo, los hombres que viven en sociedad no estén divididos en dos clases; una de ricos que mandan, la otra de pobres que sirven... El género humano, tal como es, no puede subsistir a menos de que haya una infinidad de hombres útiles que no poseen nada de nada...» *Dictionnaire philosophique*, artículo «Egalité»). D'Holbach: «La sociedad, del mismo modo que la naturaleza, establece una desigualdad necesaria y legítima entre sus miembros. Esa desigualdad es justa, porque está fundada en la finalidad invariable de la sociedad, me refiero a su conservación y a su felicidad» (*Politique naturelle*, Discours I).

Lo que, por su exceso, el texto sadiano exhibe bajo la tesis muy extendida de la justa desigualdad, es lo que reprime en lo erótico: que el saber de esa desigualdad hace gozar (goce del poder, del privilegio, del ocio, del lujo).

Es precisamente alrededor de la cuestión del *lujo* donde se desarrolla, en los círculos filosóficos en el siglo XVIII, el debate sobre el principio de igualdad. Nos damos cuenta de que es del lujo de donde nace el escándalo de la desigualdad; no porque sea su causa, sino porque es su prueba espectacular. Así, la cuestión es menos denunciar las razones económicas del lujo como reducir su teatralidad provocadora. Hay que decir que el ataque está llevado por la burguesía sostenida por los pensadores liberales; no es tanto

el principio del lujo lo que contestan, puesto que precisamente están accediendo a él y por otra parte ven en él un estímulo esencial al comercio; no, lo que quieren es un lujo razonable, e incluso, en el límite —al menos en teoría— un lujo para todos; lo que condenan es la exhibición de las riquezas, es su despilfarro insensato, es la ausencia de racionalidad económica de los que gozan despreocupadamente en lugar de volver a invertir. En una palabra, con ello se encuentran condenadas dos categorías de despilfarradores: los grandes señores favorecidos por el poder y los aventureros (especuladores de fortunas rápidas, traficantes, cortesanos, etc.): o sea, precisamente las dos únicas que vemos privilegiadas en el relato sadiano con, por un lado, figuras como las de Saint-Fond, Noircueil, Francaville, y, por el otro, como las de Juliette, Clairwil, Brisa-Testa, etc., todos ellos héroes o heroínas impenitentes del goce desenfadado y dilapidador.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la parte que Diderot toma en el debate es considerable; define su posición en primer lugar en una réplica a Helvetius a propósito de su famoso capítulo sobre la ignorancia dedicado a la cuestión del lujo en *De l'Esprit*; desarrolla el debate en el artículo «Luxe» de *L'Encyclopédie* (uno de los más largos) y establece la distinción que estima capital entre «lujo de ostentación» y «lujo de conveniencia». Con él y con otros se desarrolla toda una literatura de la sospecha sobre los peligros de la riqueza y de la economía suntuaria y se multiplican los elogios del comedimiento, de la frugalidad campesina (mito de relevo para la burguesía ascendente que permite a la vez anatematizar la decadencia señorial y enorgullirse respecto a la miseria de los campos). Todo ello desemboca en la promoción de un nuevo concepto de riqueza no ostentatoria: la *aisance* (el desahogo, la buena posición), y llega hasta la celebración generalizada de la «felicidad en la mediocridad»: «¡Ah! demasiado feliz mediocridad, tú eres la que desvías del hombre las lecciones un poco duras de la pobreza y de los escollos de la riqueza», grita un escritor burgués de nombre predestinado (1). Entendido: la ley del capital pasó por ahí; el excedente que

(1) BEAUSOBRE, *Essai sur le bonheur*, p. 25. Citado por MAUZI, en *L'idée du bonheur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 175, junto a muchos otros testimonios, en el cap. IV: «Bonheur et condition sociale». (N. del T.: *Beau-sobre*: Bello-sobrio)

dilapidaba improductivamente la economía suntuaria de los grandes señores gozadores, hay que reinvertirlo lo más posible en la producción y hay que producir a la vez en todos los niveles una ideología del ahorro, de la moderación de los deseos, de la seriedad del trabajo, de la disciplina ascética, de la producción y finalmente de la respectabilidad en sí del dinero. El sistema de la desigualdad, por el hecho de haber desplazado su línea de separación, no es por ello menos feroz; pero ha aprendido a hacerse discreto, modesto; le es esencial acabar con los signos espectaculares y provocadores de la riqueza para hacerse soportable. Se declara cerrada la era del exceso; el goce deberá aprender a hacerse mudo e invisible, o, en todo caso, dejarse ver en otra parte. No dejará de hacerlo.

Es ese apartamiento, esa «normalización» lo que recusa con vehemencia el texto sadiano: lo hace injertando su protesta en el modelo de la economía suntuaria con todo lo que implica socialmente; podríamos decir que en el interior de las obligaciones históricas de lo imaginable y de lo verosímil, no quedaba otra elección. Probablemente. Pero incluso si hubiese habido otras, ésta no sería verdaderamente la cuestión; algo de un orden totalmente distinto pasa a la escena del texto y por su lógica. Por masiva que sea la insistencia de la historia y su presión, no es por ello menos el objeto de un trabajo de desplazamiento y de figuración en el montaje de la ficción. Queda por ver lo que ello da de sí.

### *Mimesis* o el sistema de improducción

Si, en definitiva, la economía del libertinaje sadiano es una economía de consunción, vimos que se operaba a través de la puesta en escena de tres diferentes modelos organizados según una estructura de superposición:

- el modelo militar del castillo feudal;
- el modelo religioso del monasterio cristiano;
- el modelo industrial de la fábrica capitalista.

Estamos en suma frente a un condensado arqueológico de las formas de los diferentes modos de producción a los que esos modelos emiten. La sobreimpresión de sus efectos específicos puede leerse sintomáticamente en el texto en una triple insistencia semántica, particularmente notable en las descripciones de la actividad sexual: el lenguaje militar: «asalto», «combate», «estocadas», «victoria», etc.; el lenguaje religioso: «sacrificio», «incienso», «altar», «culto», «santuario», «templo»...; el lenguaje tecnológico: «aparato», «herramienta», «instrumento», «operar», «colocar», «disponer»... De tal modo que si es cierto que el lugar del libertinaje está estructurado según los tres modelos indicados, es cierto sobre todo que sólo reactiva sus signos, se los apropia dispensándolos de toda realidad o causalidad referencial. Silling funciona *como* una fortaleza, *como* un monasterio, *como* una fábrica, pero es sólo literalmente el lugar del libertinaje. Ese *como* es sin embargo esencial en el sentido de que muestra que el modelo sólo es simulado para permitir captar y desviar sus *efectos* (a los cuales las causas le son inútiles según el principio sadiano recordado a menudo). El resultado es una especie de muestreo irónico:

— Del castillo feudal se toma, además de la forma misma del lugar, la relación de poder (absoluto y personal) que supone, así como la preeminencia del nombre nobiliario, y sobre todo la hipótesis económica de la explotación del trabajo sometido que permite la ociosidad suntuaria, pero sin que sean impuestos en contrapartida ni el deber de defensa, ni el respeto a los códigos del honor.

— Del monasterio se toma la organización comunitaria: orden, regla, disciplina, estructura homosexual, ociosidad sagrada, eliminando a la vez el deber de ascetismo (continencia, abstinencia, penitencia) y el del rezo.

— De la fábrica se toma el derecho a la explotación ilimitada de las energías y de los cuerpos (reducción instrumental, sumisión, productividad) que pretende la inversión de capital, pero se está dispensado de la producción de bienes intercambiables.

El castillo no está asediado, el monasterio no está en rezo, la fábrica no produce ningún objeto manufacturado; los tres son sólo imitados, y con ello requeridos para estructurar el espacio del sistema libertino. Con lo cual ese espacio se revela como *espacio teatral*, máquina de simulación, montaje experimental, en el que se

experimentan los efectos venidos de otra parte y cuyo desplazamiento y explotación en un lugar heterogéneo a su finalidad pone al desnudo sus presupuestos y sus articulaciones. El artefacto teatral del lugar libertino funciona como una máquina de hacer ver; de hacer ver que sólo en el segmento de la relación sexual y de los fantasmas que se relacionan con ella, se implican y se reproducen el conjunto de las relaciones sociales en sus forma históricas y sus contradicciones.

Mediante ello el texto sadiano se confiesa como lo que es: texto de ficción, es decir que su función no es ni hacer creer, ni juzgar, ni predicar, ni legislar, sino mostrar. Lo que muestra es el reverso de los signos y de los códigos, lo que ponen en juego de modo reprimido, su función de trampa, sus complicidades inconfesadas. Trabajo de desconstrucción, juego de masacre; si hay una crueldad sadiana, es ahí donde hay que leerla, no en el nivel representativo del significado donde lo espía y cree alcanzarlo el orden imaginario ingenuo de la lectura realista. Por lo demás, el artefacto ficcional es legible no solamente en la distorsión de los modelos, sino también en su superposición contradictoria: así la dilapidación suntuaria del modelo feudal es incompatible con la racionalidad económica del modelo capitalista industrial. Y sin embargo los dos son *simultáneamente* movilizados. Lo que la lógica de la historia sólo puede separar, la del texto puede reunirlos, hacer *bricolage* con ello, condensarlo, análoga en eso a la del sueño según Freud; y puede hacerlo en la medida en que pervierte los modelos que pone en escena, desconectándolos de toda función real. Así, las técnicas de sometimiento del cuerpo localizadas a propósito del modelo de la fábrica se convierten de hecho en una cosa totalmente distinta en el lugar del libertinaje, a saber de los procesos de erotización del cuerpo de víctima, puesto que es por su pasividad, por su dependencia, por su culpabilidad, por lo que éste se hace deseable. Los reglamentos y las sanciones, inspirados en las instituciones existentes y pareciendo reproducir su finalidad, sólo son requeridos para ser imitados, para servir como elementos de un juego perverso, organizado para producir el goce de la contradicción.

Es por ello que si, en Sade, el deseo está del lado del poder, no es porque el poder en sí sea deseable, sino que es necesariamente con él con lo que deben contar la coherencia y la verosimilitud de los

excesos imaginados. Pues, de hecho, el poder no deja de volverse a poner en causa en una extraña contradicción: esos déspotas gozadores, aunque amos del Estado, no dejan de mantener el discurso subversivo-anarquista de su destrucción (discurso contra la ley, la propiedad, la religión, la procreación, el matrimonio, a favor del crimen, el incesto, el adulterio, el robo, etc.). Contradicción que el texto asume tanto más fácilmente cuanto que no deja valorar su propio exceso en relación al de sus personajes. De ahí el no realismo radical en el que se despliega, en el interior mismo de la verosimilitud que se impone.

Pues lo que Sade cuenta, en ese texto alucinado por el sexo, no es una sociedad, es el goce. Personajes, situaciones, lugares, modelos de funcionamientos son los diversos predicados sintácticamente organizados, alrededor de ese único tema: *el cuerpo libertino*. Gozar con los cuerpos es el único acontecimiento, difractado en múltiples nombres, episodios, variaciones. Sirven para encuadrarlo, para detallarlo, programarlo, legitimarlo narrativamente.

Pero el goce no es fabuloso, es decir, no forma un relato, si no se rodea de condiciones prácticas de esplendor: riqueza, poder, dilapidación; su gloria exige el lujo de los lugares (palacios, jardines), de los sitios (ciudades y paisajes célebres), de las condiciones (nobles, príncipes, prelados, banqueros), de los cuerpos (tanto por su cantidad como también por sus nombres cuando tienen títulos sociales), de las fiestas (comidas, decoraciones) y finalmente de los discursos (las disertaciones en el curso de las orgías). Es porque el goce extremo es destrucción, porque es consunción mortal, por lo que llama a su alrededor al delirio del sacrificio.

A fin de cuentas, es decir, a fin de texto, toda la puesta en escena social, política y económica del libertinaje sadiano se construye como dispositivo que apunta a hacer del *cuerpo libertino* una fantástica máquina de consumir y de gozar por esa consunción misma. Pero aparece entonces que ese sistema de improducción es el propio del *texto*, su ley de gasto y de exceso («decirlo todo», saturar lo imaginable, romper los interdictos de lo decible) y su ley de intransitividad (todo tiene lugar en el lenguaje). Mediante lo cual ese texto, que con tanto rigor repite la historia misma en cuyo corazón se escribe, muestra sobre todo que replica a él según otra lógica, la de la *mimesis*, que desplaza sus formas, las convierte en indecidi-

bles, las parodia, las representa, las desfigura incluso, y en esa masacre formal exhibe sus articulaciones y sus códigos, y con ello se produce como escritura. En eso el texto de Sade lleva hasta el extremo el movimiento de *economía barroca* que Severo Sarduy define así: «Dilapidar lenguaje en función únicamente del placer —y no, como lo quiere la costumbre doméstica, en función de la información—, atentado a ese buen sentido moralista y natural... sobre el que se fundamenta toda la ideología del consumo y de la acumulación» (*Barroco*, París, Éds. du Seuil, p. 109).

egoísmo absoluto. El complot incluye pues la sospecha, la amenaza, lo imprevisible: varias veces, Juliette, en el curso de orgías, se ve abocada a la muerte, y ese riesgo hace su voluptuosidad, pues lo que el libertino se empeña en afirmar y en preservar para sí—por fuerte que sea su precio— es que toda relación es una relación de fuerzas, que todo encuentro es un reto, que nada podría ser seguro, ni trazado, ni hipotecado, y que así, el campo de la aventura, que es el mismo del deseo, continúa infinitamente abierto y ofrecido.

Pero poniendo en escena ese complot como siendo justamente el de los provistos y de los poderosos, lo que Sade hace ver es que el contrato es una mascarada, que es lo que se odia más cuando se tiene la fuerza y que incluso si es bajo la garantía del contrato como se accede al poder, es complotando cómo se consigue el mantenimiento en él y su goce. Abrigados tras el dispositivo de la ley y del contrato que asegura la paz de la producción y de los intercambios, que asegura a los que se someten a él el orden y la seguridad, los Amos que manipulan las fuerzas se ofrecen entre ellos una extraña partida de poker: la del goce supremo, la del riesgo de la muerte. *No se trata de lucha a muerte por el poder*, pues el poder les está dado, *sino de juego con la muerte por el goce*. Juego que es la marca de un dominio propiamente *libertino* y que es la afirmación última del lujo; riesgo que fundamenta el privilegio absoluto de la exposición a la pura fuerza, en la pérdida de todo recurso, de toda garantía. El riesgo es de discurso; el de una tensión máxima en la enunciación del crimen y del horror. Es esa misma intensidad la que de algún modo decide la vida y la muerte de los jugadores. Todo sucede como si en medio de las esferas de la actividad codificada, legalizada, organizada, los Amos Libertinos concentrados en la esfera del complot como lugar de anulación de todos los demás, como geométrico y negativo de sus funcionamientos, afirmasen su soberanía absoluta de ser aquellos mediante los cuales la libertad ilimitada del deseo sólo sobreviviese en el riesgo permanente de la muerte al que eligieron exponerse. El complot ofrece el lujo final del más mortal gasto.

## LA MUJER LA PROSTITUCIÓN EL RELATO

*Las tres historiadoras, magníficamente vestidas a la manera de las chicas de buen tono de París, se sentaron al pie del trono, en un canapé colocado allí a propósito, y Mme. Duclos, narradora del mes, en un deshabillé muy ligero y muy elegante, con mucha pintura y muchos diamantes, sentándose en su estrado, comenzó así la historia de los acontecimientos de su vida...*

Les 120 Journées de Sodome, XIII, 74.

Aquello que de lo económico es escenificado *en el relato* y que enmarca sus lógicas sólo se empeña en remitir a la escenificación de la génesis de la economía misma *del relato*. Eso significa suponer, con ello, que existe en el texto una figura o un elemento que funciona como emblema y generador de esa economía, que significa en el enunciado las condiciones estructurales de su enunciación. Planteándonos esa cuestión concerniente a la forma de la economía narrativa que se localiza en la economía narrada, vemos, en cuanto al texto de Sade, esbozarse la hipótesis siguiente: que es *la mujer* la que ejecuta y sostiene el relato, que ella es la figura social, económica, y por tanto lógica, obligada; y que, a la vez, se teje una extraña relación entre el escritor y la figura escarnecida de la Madre. Como si siendo la Excluida-del-texto, la Madre no sostuviese menos en su orbe, o incluso en su seno, el hijo sublevado y fascinado, «incestuoso» y «criminal», que sólo escribe por desecharla en la profanación, seduciéndola en la sumisión.

Sería pues ligero tomar como auténtica, es decir como opinión de autor, palabras muy misóginas de tal o cual de los héroes liberti-



nos de Sade, para ver en él un despreciador furioso de la mujer. Suponiéndolo, quizá se tenga razón, pero no por buenas razones. Ese tipo de lectura no ve al texto allí donde funciona, no lo escucha allí donde habla. Pues hay al menos una cosa que hubiese debido sorprender a esos lectores/lectoras, y más en general a los comentaristas: que no sólo dos personajes sadianos mayores —Justine y Juliette— son mujeres (no encontramos ningún héroe masculino de la misma envergadura), sino que además sólo las mujeres se ven atribuir la función privilegiada del *Yo narrativo*. Privilegio tan marcado en Sade, que esa función se identifica exclusivamente a la figura de lo que él llama la *Historiadora*; mientras que nunca un hombre, incluso cuando le corresponde, incidentalmente, relatarse, se encuentra gratificado con la apelación de historiador.

Esa diferencia de estatuto no es menor. Procede de la lógica más rigurosa, lógica que se engendra a partir del compromiso económico/simbólico según el cual se determina históricamente el papel social de la mujer y su relación de dependencia al hombre que, desde el matrimonio a la prostitución, la pone como objeto y signo del intercambio social; es ese compromiso el que el texto sadiano problematiza en un desplazamiento bastante paradójico, y eso no a título de tema enumerable entre otros, sino como elemento que pone en causa la forma misma del relato y su economía.

### *Sade y la novelista de la época clásica*

*Nuestras mejores novelas francesas, desde hace mucho tiempo, las hacen muchachas o mujeres* (1).

BAYLE.

No podríamos comprender el privilegio narrativo excepcional conferido por Sade a la mujer si no situamos un poco lo que se puso en juego en un debate famoso que agitó a la crítica durante el curso de los siglos XVII y XVIII y que se refería a la cuestión de saber si el género novelesco era o no «por naturaleza» un género para el cual la

(1) BAYLE, *Dictionnaire historique et critique* (1697), art. «Virgile».

mujer, más que el hombre, tenía predisposiciones incomparables (1). Poco a poco, a través de los debates, dos tesis esenciales se dibujan. Podemos resumirlas así:

- es porque la novela es un género menor por lo que la mujer, ser menor igualmente, se aplica y brilla en él;
- es porque la novela trata de la pasión amorosa por lo que la mujer, que se entrega a ella con más intensidad que el hombre, es también capaz de hablar de esta pasión de una manera más completa y más refinada.

Es alrededor de esa colección de síntomas erigidos en causas donde se reparten los clanes; el de los enemigos, para el cual será una sola e idéntica cosa denunciar los peligros de la pasión amorosa, las seducciones de la mujer y el género novelesco, y el de los amigos, para el cual será una sola e idéntica cosa defenderlos.

El debate puede parecernos extraño si no sabemos que, por lo demás, sólo es con una enorme dificultad como se impone el género novelesco en el curso del siglo XVIII. Por parte de la crítica oficial —escritores y «*beaux esprits*»— se trata de un verdadero desempate; se trata de poner en jaque a un género cuyo éxito creciente amenaza grandemente la hegemonía de los géneros canónicamente reconocidos (como la tragedia y la poesía lírica o épica). Los múltiples ataques contra la novela se condensan en dos argumentos; el primero es estético: la lectura de las novelas echa a perder el gusto; las novelas, por su abundancia y composición, alteran los demás géneros literarios; *La Enciclopedia* misma es severa (véase el artículo «Roman») y el propio Voltaire zanja así la cuestión en 1733: «Si algunas novelas nuevas aparecen aún y si durante algún tiempo divierten a la juventud frívola, la verdadera gente de letras las desprecian» (*Essai sur la poésie épique*). A esa crítica, se le añade el argumento moral: la lectura de las novelas es peligrosa para las costumbres. El jesuita Porée, en una arenga famosa de 1736 denuncia a gran voz el peligro, y se las ingenia para demostrar que «las

(1) Para ese debate, remito al estimulante libro de Georges MAY, *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, especialmente al capítulo VIII: «Féminisme et roman», París, PUF, 1963.

novelas echan a perder doblemente las costumbres inspirando el gusto por el vicio y ahogando las simientes de la virtud» (citado por May, *op. cit.*; p. 9).

En ese combate, la Iglesia cuenta con el apoyo de la gente de letras y de otros eruditos tales como ese Bruzen de La Martinière que, en 1731, advierte así contra la lectura de las novelas: «El gusto se echa a perder, se toman falsas ideas de la virtud, se encuentran imágenes obscenas, nos domesticamos insensiblemente con ellas; y nos dejamos ablandar por el lenguaje seductor de las pasiones» (en May, *ibid.*, p. 8). Ligeras, frívolas, licenciósas, mediocres, incluso obscenas, las novelas se veían cargadas con todos los pecados de la civilización; de ahí a atribuirles la responsabilidad de la decadencia moral del siglo sólo había un paso.

Hacia 1760, Diderot, constatando con tristeza esa hosquedad de la crítica, nota: «Por novela, se ha entendido hasta hoy un tejido de acontecimientos quiméricos y frívolos, cuya lectura era peligrosa para el gusto y las costumbres» (*Éloge de Richardson*).

En 1784, la situación no había evolucionado mucho puesto que Laclos pudo escribir todavía: «De todos los géneros de obras que produce la literatura, hay pocos que sean menos estimados que el de las novelas» (*Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 523).

Sólo podríamos comprender bien esa cuestión si recordamos que en la primera mitad del siglo la hostilidad de la Iglesia y de los moralistas al desarrollo del género novelesco fue tan violenta que desembocó (probablemente, hay que precisarlo, pues las pruebas, aunque numerosas, no son de una certeza total) en una medida extrema: un decreto real secreto que proscribía la publicación de las novelas o que al menos la limitaba a los relatos edificantes tan sólo (cf. May, *ibid.*, cap. III: «La proscripción de las novelas»).

Si la cuestión de la novela se convirtió así en un asunto de Estado, es porque es también y en primer lugar un asunto de familia, o sea eso por lo cual el Estado se reproduce, se aprende y se interioriza y eso de lo cual la Mujer, que se supone que es su «guardiana», amenaza con desinteresarse reivindicando la libertad de la palabra (pública/publicada) y la libertad de la relación amorosa (que destituye la virtud matrimonial y la responsabilidad materna).

Es pues en un cuestionamiento en nombre del arte y de la virtud —la novela es un género menor, la novela es peligrosa— donde se

injerta a título de cláusula agravante el siguiente reproche suplementario: la novela es un género en el que sólo las mujeres brillaron particularmente. De ahí que algunos no duden en concluir que no hay que buscar en ningún otro lugar las razones de su «mal género». Es cierto que los nombres de la novela del siglo XVII son, aparte de Fénelon, nombres de mujer: Mlle. de Scudéry, Mme. de La Fayette. En la primera mitad del siglo XVIII, a pesar de Lesage, de Prévost, de Marivaux, son dos mujeres las que se labran en la novela un verdadero éxito popular: Mme. de Graffigny y Mme. Riccoboni. Decididamente, habría una connivencia flagrante entre novela y femineidad. Por tanto es en ese mismo lado donde se encuentran los detractores de la novela y los misóginos:

— Voltaire: «Sobre todo las mujeres dan boga a esas obras que las entretienen de la única cosa que les interesa» (*La Gazette littéraire*, 1764).

— Rousseau: «Nunca una muchacha casta leyó una novela», «Son necesarios espectáculos en las grandes ciudades, y novelas a los pueblos corrompidos», «Persisto en creer que esa lectura es muy peligrosa para las muchachas» (*La Nouvelle Héloïse*, 1.º y 2.º prefacios).

— Abbé Jaquin: «La libertad con la cual las mujeres se conducen entre nosotros contribuye más que cualquier otra cosa a multiplicar las novelas» (en May, p. 207).

Frente al bloque de esas críticas hostiles, podríamos establecer la lista de los autores favorables a la novela y a la mujer: Prévost, Marivaux, Crébillon, Duclos, d'Alembert, La Harpe, Laclos. Así, La Harpe escribe: «Las novelas son, de todas las obras de espíritu, aquellas para las que las mujeres muestran su mayor capacidad. El amor, que es siempre su tema principal, es el sentimiento que mejor conocen. Hay, en la pasión, una multitud de matices delicados e imperceptibles, que en general captan mejor que nosotros, ya sea porque el amor tiene más importancia para ellas, ya sea porque, más interesadas en sacar partido de él, observan mejor sus caracteres y sus efectos» (*ibid.*, p. 220). Esa será poco más o menos la tesis de Sade en su «*Idée sur les romans*» (que es un prefacio a *Les Crimes de l'amour*) cuando defiende el talento de Mme. de La Fayette contra sus detractores y se muestra sorprendido de que se dude de la superioridad de las mujeres en el género novelesco «como si ese

sexo, naturalmente más delicado, más hecho para escribir novelas, no pudiese en ese género pretender muchos más laureles que nosotros» (X, 9). (Ya lo vemos: si frente a los detractores, Sade intenta una apología del talento novelesco femenino, su argumentación, como la de la mayor parte de sus contemporáneos, no supera el nivel del prejuicio favorable, es decir del prejuicio sin más —«ese sexo naturalmente más delicado...». Pero si en ese plano puramente declarativo el argumento no va muy lejos, aparece con una envergadura muy distinta la *teoría* de la relación privilegiada de la mujer con la novela y con el habla narrativa que su texto prácticamente problematiza y cuya lógica habrá que exhibir; con lo cual aprenderemos quizá más sobre la cuestión que en cualquier historia literaria.)

Esa irrupción de la mujer en la escritura de la novela, podemos comprenderla en múltiples niveles. Podemos decir, por ejemplo —y se ha dicho—, que, siendo el género nuevo, y no estando aún sometido a una canonicidad rigurosa, se presentaba como una tierra que conquistar, como un espacio aún no balizado, aún no cuadrículado por las leyes de género, y era pues más fácil intervenir en él sin ser sometido inmediatamente al juicio de los guardianes de la ortodoxia. La mujer podía pues operar ahí su salida hacia la vía pública y cultural sin temer tocar los privilegios establecidos, como en los demás géneros literarios. A esa primera explicación podemos añadirle la siguiente: que la exigencia de igualdad entre sexos acompaña en contrapunto la que es reclamada entre los individuos en general y que se traduce en la ascensión social de la burguesía; ahora bien, es sabido que el desarrollo de la novela es contemporáneo a esa ascensión, que hace valer sus valores y sus pretensiones. La nobleza escribe su destino en la tragedia (grandes dramas de sangre y de Estado), la burguesía comienza a escribir su historia en la novela (drama del individuo en búsqueda de poder, de dinero, de reconocimiento, de placer...).

Si parece incontestable que la corriente feminista en el siglo XVIII se engancha a la corriente liberal progresiva encarnada por la burguesía ascendente y por sus pensadores, no es menos cierto que la intervención destacable de la mujer en la literatura, y particularmente en la novela, no se explica únicamente por esa connivencia provisional. Algo distinto interviene, algo que toma de refilón el

movimiento de la historia y que pone en cuestión, más allá del conflicto de las clases, el de los sexos (hay que señalar que la mayor parte de las novelistas pertenecen aún a la nobleza). Ese algo tiene que ver con la contradicción determinada por el estatuto impuesto a la mujer en el Estado y la Familia y a aquello de entre lo citado que se articula en la forma de escritura que la novela hace posible.

Lo que los críticos de la novela ridiculizan o anatematizan en ella, es que se trate esencialmente de aquello que el hombre —como Amo de la Ciudad y Padre garante de la Ley— reprime: el goce. Cuando Voltaire, seguro de su agudeza, lanza: «Las mujeres sobre todo dan boga a esas obras que las entretienen con lo único que les interesa», no hace más que proclamar que el goce no debe decirse; es por ello que Voltaire escribe tragedias; y cuando Rousseau, muy sentencioso, muy confesor de convento, observa: «Persisto en creer que esa literatura es peligrosa para las muchachas», quiere decir que, del goce, deben ignorarlo todo.

Pues la aparición de la novela es también la de la instancia subjetiva, la escenificación del devenir individual, la reivindicación de que el sujeto como tal tenga una historia y que ésta sea la aventura de su deseo. Reivindicación provocativa respecto al orden masculino como orden del Estado y de su representación sublimadora que sólo se empeña en echar lejos del espacio público del ágora, al espacio privado y cerrado de la casa, la relación sexual y a la vez la mujer, que es reducida a ser su sostén, legitimado en la reproducción.

Se comprende pues qué amenaza puede ser presentida en el desarrollo de la forma novelesca y en el acto de ser tomada a su cargo por los autores femeninos: algo pasa al lenguaje, algo que debiera permanecer secreto; el gran reparto político, sexual, de lenguaje, es puesto en causa; la Ley del Príncipe, del mismo modo que la Ley del Padre, son desafiadas; el *abbé* Jaquin tiene razón cuando se alarma: «Las novelas no tienden sólo a trastornar la paz de las familias, sino que trastocan además el orden más necesario para conservar la sociedad». Esta toma de la palabra es sentida como su usurpación y su corrupción. Es por la mujer como el mal entra en el lenguaje del mismo modo que había entrado en el mundo. No tan sólo ella escribe, sino que en la novela sólo se trata de ella. Novelista o personaje de novela, hace una vuelta forzada como seductora.

Es antes que nada en el desarrollo de ese debate y en el hilo de esa historia en lo que hay que considerar el privilegio narrativo reconocido a la mujer por Sade. A partir de lo cual se puede medir la paradoja de un autor masculino (quizás uno de los primeros en haberlo intentado) que sostiene en su escritura un *Yo narrativo* femenino; como si el escritor, bajo la máscara de la *Historiadora*, debiera hacerse mujer para producir relato, como si el relato estuviese indefectiblemente vinculado a algo con lo cual tan sólo la mujer tuviese que ver, como si la mujer supiese más sobre lo que, en cuanto a su deseo, le interesa al hombre. De ahí las figuras de esas grandes contadoras, Justine y Juliette, así como las historiadoras de Silling, sin contar que en el interior de sus relatos aparecen personajes de mujeres sorprendentes: Clairwil, la Durand, la Dubois, Olympe, Charlotte, etc. Eso no quiere decir que falten los grandes héroes masculinos: Saint-Fond, Noirceuil, Bressac, Roland, Jérôme, Minski, Brisa-Testa, Blangis, etc., pero siempre son contados en tercera persona, o si no, se cuentan en el interior de los grandes relatos «femeninos» (así, Jérôme y Brisa-Testa). Cosa rara, ninguna novela en Sade que sea la escenificación de la iniciación o de las aventuras de un joven libertino, nada que corresponda a esos héroes picarescos del género de Tom Jones, Barry Lindon, Gil Blas, Candide... En una palabra, ninguna figura de hombre que iguale a la de Juliette (particularmente) en la multiplicidad de sus aventuras y en el privilegio de asegurar su enunciación. Lo cual es bastante sorprendente, en la medida en que esos relatos parecen estar enteramente contruidos alrededor del dominio masculino, tanto económico, político, como discursivo.

Hay en esa elección y en esa limitación una necesidad lógica de la cual no es suficiente para dar cuenta de ella el debate entre feminismo y novela en el siglo XVIII; ese debate mismo será trabajado por otra cosa que le escapa y que el texto sadiano pone perfectamente en escena, que es la relación contradictoria del deseo de la mujer del mundo masculino, su tentativa para salir del orden de la familia traicionando sus funciones seculares de madre y de esposa y para catectizar el discurso del cual ella es la excluida. La cuestión es entonces: ¿Qué precio debe pagar ella por esa migración? y ¿no es también aquí el libertino quien controla su realización?

### *El trato mercantil narrativo*

Avanzaremos pues la (hipó)tesis siguiente, de la cual quedarán por desarrollar sus implicaciones: el privilegio narrativo femenino en el texto sadiano está muy exactamente determinado por el estatus económico y político que la mujer se ve asignar en la forma de sociedad que ese texto pone en escena, pero del cual propone también una sorprendente mutación.

Lo que da lugar a recordar antes que nada el compromiso económico de todo relato para comprender en qué la posición femenina se encuentra en una relación muy particular, interdicta para el hombre, en cuanto a ese compromiso.

Las siguientes líneas de Roland Barthes permitirán precisar el debate mejor que nada: «En el origen del relato, el deseo. Para producir relato, el deseo debe sin embargo *variar*, entrar en un sistema de equivalencias y de metonimias; o más aún: para producirse, el relato debe poder *intercambiarse*, someterse a una economía (...). El relato: moneda de intercambio, objeto de contrato, riesgo económico, en una palabra, mercancía (...). Contra lo cual intercambiar el relato. ¿Qué vale el relato?... El relato es, por una astucia vertiginosa, la representación del contrato que lo fundamenta: en esos relatos ejemplares, la narración es teoría (económica) de la narración: no se cuenta para «distraer», para «instruir» o para satisfacer un cierto ejercicio antropológico del sentido; se cuenta para obtener cambiando; y es ese intercambio el que es figurado en el propio relato: el relato es a la vez producto y producción, mercancía y comercio, riesgo y portador de ese riesgo...» (S/Z, Éds. du Seuil, París, p. 95).

Si es cierto pues que todo relato es a la vez intercambio y puesta en escena de ese intercambio, si «se cuenta para obtener intercambiando», cuestión que queda por aclarar a propósito del texto de Sade (en el cual el contrato disertación contra orgía, subrayado por Barthes, es sólo un aspecto del trato) es la de saber por qué la mujer detenta una posición privilegiada en ese juego del intercambio, en esa negociación de los contratos, que le garantiza una especie de monopolio sobre el relato, en una palabra que hace de ella por

excelencia la *Narradora* o como la llama tan acertadamente Sade: la *Historiadora*.

### *La dominación masculina y el complot de los padres*

En *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Engels nos enseña (y es ciertamente uno de los primeros en intentarlo con tanto rigor) cómo la dominación del hombre sobre la mujer es un hecho histórico de momentos perfectamente localizables en las transformaciones de las condiciones económicas de las sociedades. Las tesis esenciales de su libro pueden resumirse así:

— La naturaleza de las relaciones familiares y políticas remite siempre al nivel de desarrollo tecnológico en el interior de un modo de producción dado.

— La monogamia es una institución tardía que es exactamente contemporánea de la aparición de la propiedad privada y del intercambio monetario.

— Esa aparición de la monogamia se ha traducido por un sometimiento de la mujer al hombre, por la pérdida del derecho materno, y de la libertad sexual, por la relegación al universo doméstico; en lo cual hay que ver «la gran derrota histórica del sexo femenino... La mujer se vio degradada, convertida en la servidora, en la esclava de la lujuria del hombre, en un simple instrumento de reproducción» (Éd. Sociales, p. 65; *Obras Escogidas de Marx y Engels*, Ed. Fundamentos, t. II, p. 227). «La monogamia no aparece de ninguna manera en la historia como una reconciliación entre el hombre y la mujer, y menos aún como la forma más elevada de matrimonio. Muy al contrario, entra en escena bajo la forma del esclavizamiento de un sexo por el otro, como la proclamación de un conflicto entre los sexos, desconocido hasta entonces en la prehistoria» (*ibid.*, p. 235). Ese esclavizamiento podemos leerlo genealógicamente aún más arriba, en la constitución misma de toda sociedad como organización simbólica regida por interdictos, es decir como realidad cultural que se separa de la inmediatez de la naturaleza. Así, cuando

Lévi-Strauss muestra, en *Les structures élémentaires de la parenté*, que el interdicto del incesto es el principio universal de exclusión y de reparto alrededor del cual se constituyen todas las sintaxis de las relaciones de parentesco, se ve llevado a notar, aunque sea de pasada, el hecho siguiente, quizá molesto: «El vínculo de reciprocidad que funda el matrimonio no es establecido entre hombres y mujeres, sino entre hombres por medio de mujeres» (1). «En la sociedad humana, no ocupan ni el mismo lugar ni el mismo rango. Olvidarlo es desconocer el hecho fundamental de que son los hombres quienes intercambian mujeres, y no lo contrario» (2).

Volviendo a tomar esa cuestión, y para replicar a acusaciones de antifeminismo, en *Anthropologie structurale* (3), Lévi-Strauss precisa que ese funcionamiento del sistema de parentesco como un lenguaje no comporta ninguna idea de superioridad o de inferioridad para nadie, y que nada impide teóricamente que sean las mujeres las que intercambien los hombres; pero señala de inmediato que eso no ha sucedido en ninguna sociedad humana. Y es precisamente ese mismo hecho, su constancia, su universalidad, las que debieran, tanto como la prohibición del incesto, sorprender. Mauss había percibido claramente su importancia: «La división por el sexo es una división fundamental que ha gravado con su peso a las sociedades hasta un grado que no sospechamos. Nuestra sociología es sobre ese punto muy inferior a lo que debería ser (...) hemos hecho tan sólo la sociología de los hombres y no la sociología de las mujeres o de los dos sexos» (4).

Por muy «admirable» que sea la racionalidad que el interdicto del incesto introduce en las relaciones humanas, por muy necesaria que aparezca la exogamia como ruptura con el orden natural e instauración del orden humano como tal, no deja de ser cierto que se le pide a la mujer que pague su precio; no solamente el interdicto opera un reparto desigual de los sexos en beneficio de los hombres,

(1) *Structures élémentaires de la parenté*, p. 149. (*Estructuras elementales del parentesco*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 160).

(2) *Ibid.*, p. 147. (*Ibid.*, p. 159).

(3) Cap. III: «Langage et société». (*Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, cap. «Lenguaje y sociedad»).

(4) *Essais de sociologie*, p. 137.

sino que promueve una necesidad de estructura a verdad de naturaleza, encarga al mito que remita a los orígenes las adquisiciones de una historia; la desigualdad se confunde entonces con el orden del mundo y con la decisión de los dioses. Amos del orden social, amos de los bienes, amos del lenguaje, los hombres sólo son tales por la gracia del interdicto del incesto que pone en sus manos a las mujeres en posesión de objetos de intercambio y de signos de todos los intercambios.

Es por ello que el carácter sagrado del interdicto, la gravedad de las sanciones aplicadas a los que lo violan, aunque tengan, claro está, como función la de preservar el orden en general y el sistema de las diferencias de todos los géneros (funciones, apelaciones...), pretenden sobre todo y en definitiva mantener y consolidar el poder de los hombres; es la garantía, la carta, de lo que podríamos llamar su complot permanente, el fundamento intocable del pacto homosexual masculino, el medio de alguna manera perfecto para mantener a las mujeres en su dependencia.

Es sin duda la razón por la cual muchos etnólogos han reconocido, en los ritos de iniciación, menos la entrada de los adolescentes en el mundo adulto en general, que el medio de sustraerlos al círculo de las mujeres, a las cuales habían sido confiados para las necesidades de su primer crecimiento. Así, Jaulin observa a propósito de los Sara: «La disyunción iniciática del niño es la afirmación de la pertenencia de ese niño que se va haciendo adulto al cuarto —al linaje de su padre— y corresponde a la vez a una disyunción de la madre y a una disyunción de los maternos, puesto que se afirma que ese niño no será un hombre incluido en el cuarto linaje de su madre» (1).

La iniciación de los niños es en primer lugar una iniciación a sus privilegios masculinos; el dominio de los conocimientos y de las fuerzas les es presentado por los adultos como aquello a lo que la mujer no tiene acceso; mucho más: como aquello que debe continuar siendo para ellos como rigurosamente interdicto. El código del secreto, el arma del tabú, no sirven para preservar un saber excepcional por sí mismo, sino un saber que sólo detenta su poder por

(1) *Gens du soi, gens de l'autre*, pp. 419-520, y para más detalles, cf. *La mort Sara*, 1971, Éd. 10 x 18.

haberse hecho inaccesible a la parte de la sociedad mantenida en estado de dependencia. Los misterios iniciáticos no son nada distinto de una barrera de códigos erigidos en saber y cuya exclusividad garantiza un poder. Es en el mismo movimiento en el que el rito inculca al joven varón la certeza de su superioridad sobre el mundo femenino, y que obliga a las mujeres a aceptar, a reverenciar, a veces mediante el terror, su situación de dominadas. La iniciación femenina misma, cuando tiene lugar, está enteramente dirigida al reconocimiento del estatuto que los hombres les imponen (la niña aprende en ella su inferioridad «natural», la necesidad de servir al hombre, de respetar los tabús que le conciernen, etc.).

Podemos preguntarnos: ¿qué hay de común entre esos esquemas que conciernen a sociedades llamadas «primitivas» y los funcionamientos de las sociedades europeas en el siglo XVIII? ¿Para qué ese rodeo? Podemos contestar: porque es posible leer genealógicamente una situación que no ha cambiado fundamentalmente: la desigualdad de los sexos sigue siendo tan grande, lo que ocurre simplemente es que se ha especificado —a veces incluso se ha amplificado— en razón de las determinaciones históricas vinculadas a nuevos modos de producción. Al final del siglo XVIII se acumulan los residuos del derecho feudal con las nuevas relaciones de hecho introducidas por el capitalismo mercantil y manufacturero. Lo que en la familia viene a conferir al hombre todo el poder económico y a obligar a la mujer a la vida del hogar y a la obediencia total al marido (Engels: «La familia monogámica moderna tiene su fundamento en la esclavitud doméstica, explícita o implícita de la mujer» (*op. cit.*, p. 82; trad. cast., p. 231). Por otra parte, sólo los niños reciben formación y educación que pueda dar acceso a los cargos públicos y a los conocimientos científicos. Cuando las niñas reciben una educación, es únicamente con una finalidad decorativa, para satisfacer las necesidades mundanas (1).

(1) Hay que señalar que en los siglos XVII y XVIII, de Fénelon a Mme. de Maintenon, de Rousseau a Mme. d'Épinay, la educación de las niñas aparece como un problema nuevo, simplemente porque hasta entonces no estaba ni siquiera planteado o al menos era resuelto expeditivamente por la «evidencia» siguiente: las niñas no tienen nada que aprender, aparte de sus deberes de esposa y de madre. Su acceso al saber era siempre concebido por los «moralistas» como un peligro de desnaturalización o de usurpación. Y no es con su *Emile* como el misógino ROUS-

Lo que se mantiene pues, a pesar de algunas concesiones, es la complicidad de los padres y de los hijos contra las madres y las hijas, es el complot sodomita de los hombres para el dominio del poder económico y político.

Es justamente porque el poder de los hijos es adquirido por hipótesis, sin lucha, transmitido por los padres, que el joven no constituye una materia narrativa pertinente; no es problemático, no puede sucederle nada que no esté ya inscrito en su estatuto; todos los dominios —del poder, del dinero, del discurso— son para él datos inmediatos de su diferencia sexual; el libertinaje es su corolario evidente (herencia de la libertad del hombre en el derecho monogámico y de la omnipotencia del señor en el sistema feudal, a lo cual se le añaden el derecho y el poder bancarios sobre toda forma de bien intercambiable). Ser libertino es un predicado incluido en el sujeto masculino. Es por ello que el libertino no es objeto de una historia sino de un retrato, y Sade no escribió ninguna gran novela «de formación» de un joven; para que el hombre sea narrable hay que ponerlo en la condición de la mujer: no tener nada, tener todo por conquistar; hay que suponerlo arruinado o desclasado, hay que hacer de él un ladrón y un aventurero. Es el caso de los héroes de los dos únicos relatos «masculinos» que se pueden encontrar en Sade: el del monje libertino Jérôme en *Justine* y el del gentilhomme bribón Borchamp llamado Brisa-Testa, en *Juliette*. Sin embargo si el *aventurero* es un buen «conductor» de narratividad, si accede incluso al Yo narrativo, si circula como la mujer, no es él mismo objeto de intercambio: le falta la posibilidad de ser un signo del intercambio, de encarnar la función monetaria. Sólo la mujer es portadora de esas marcas, es por ello que sólo ella también puede llevar la totalidad del relato, mientras que el del aventurero permanece encajado, «encajonado» en el suyo. No es más que una parte porque sólo repite parcialmente las condiciones. El Yo narrativo de Brisa-Testa, es

SEAU hace progresar la cuestión cuando escribe, a propósito de la educación de Sophie: «¿Dónde está la necesidad de que una niña sepa leer y escribir pronto? ¿Tendrá tan aprisa una casa que gobernar? Hay muy pocas que no hagan más abuso que uso de esa fatal ciencia.» (Se encontrará, a falta de algo mejor) —es decir en la espera de un trabajo metodológicamente válido—, numerosas informaciones en la *Histoire de l'éducation des femmes en France* de ROUSSELOT, publicada en 1883 y reeditada en 1971 en Nueva York por Burt FRANKLIN.)

Juliette quien lo pronuncia, quien lo da como la sombra del suyo. Corolario riguroso: a partir del momento en que ella deja de circular, a partir del momento en que se hace sedentaria a su vez, la mujer deja de ser objeto de relato. Es lo que le sucede a Juliette: retirada en sus tierras, transformada en tranquila rentista, pierde su función translativa, no tiene ya por tanto nada más que decir: debe desaparecer.

### *La réplica de las madres y la educación de las hijas*

Uno de los primeros efectos del dominio masculino sobre la mujer es el de relegar a ésta al interior, al mantenimiento de la casa, a los cuidados de la familia. Excluida del poder económico, apartada de la escena pública, la mujer no tiene elección.

Hay entonces un reparto del mundo que está calcado de una oposición de los sexos: por un lado los hombres se conceden la responsabilidad de los asuntos públicos, del trabajo, de la producción, del mercado; por otro lado, se remite a las mujeres el mantenimiento de la casa, la preparación de las comidas, la educación de los niños, de las niñas principalmente, y de los niños mientras son pequeños (hasta que el padre los coge de su mano). En una palabra, todo eso produce una estructura de sociedad bastante extraña que podríamos caracterizar así: un patriarcado político con un doble que es el matriarcado doméstico; al menos en apariencia, pues la mujer privada de todo poder económico sólo ejerce acciones que sean retroactivas y sólo dispone de su hija para hacer la contra a la autoridad y al despotismo masculinos.

Podemos pues decir que tenemos dos linajes, dos series independientes recorridos por efectos concomitantes a los valores opuestos:

- los hombres: amos, libres (y libertinos), discurredores, políticos, propietarios, productores, comerciantes;
- las mujeres: sometidas, dependientes (y virtuosas), mudas, despolitizadas, desposeídas, intercambiadas.

Ese es en esquema el reparto localizable en la mayor parte de las sociedades humanas conocidas; no podríamos citar ni una sola en la que la mujer no esté o no haya estado en situación de oprimida en relación al hombre.

Es bien sabido, por otra parte, que todo grupo oprimido secreta indefectiblemente estructuras de compensación que valen como revancha respecto al grupo operador, que permiten pellizcar algo del poder perdido, ponerlo en apuros, incluso mixtificarlo. Operación siempre lateral, agotadora, si ya no neurotizante (así, la histeria, como protesta del cuerpo femenino privado del discurso y la frigidez como castigo infligido al poder macho).

Excluida del poder económico y político, la mujer intentará sacar el máximo de interés del único campo que permanece abierto a su presa: la familia, y más precisamente la educación de las niñas, que queda a su entera discreción. Así se fomenta el complot de las madres, cuyo objetivo esencial será el de amaestrar a las niñas contra el explotador, el tirano: el hombre. Para ello será suficiente con hacer de la virtud exigida a las esposas, dirigida contra la intrusión de los terceros y garante de la legitimidad de la sangre paterna, un instrumento de negación y de humillación del deseo del hombre.

Es exactamente en ese punto de llegada del proceso donde Sade se coloca y desde el que comprende el reto de las madres que se asocian a sus hijas en su rechazo, como represivo y puritano (sin ver que es la respuesta neurótica inevitable hecha a la dominación masculina). Pero ese reto determinará a la vez el interés novelesco de la niña. En efecto, no hay, como vimos, novela de iniciación del joven libertino en Sade, puesto que todo está adquirido de una vez por todas en el acto de ser tomado a cargo por el padre y la integración inmediata al mundo de los hombres, mientras que totalmente distinto es el caso de la mujer: enclaustrada por la familia, con sus valores morales y religiosos, amaestrada por la madre vengadora contra el mundo tiránico y depravado de los hombres, lo tiene todo que aprender, todo que experimentar. Para ello, hay que romper en primer lugar el complot de las madres, destruir el matriarcado doméstico, poner a la niña en circulación libre, sin por ello mermar los privilegios masculinos (para ello será suficiente con hacerlos compartir a la hija contra la madre), en una palabra, hay que hacer pasar a la mujer al mundo de los hombres;

ese pase se llama prostitución, su acto inaugural es muy a menudo el incesto padre-hija o hermano-hermana.

Ese incesto, múltiplemente sobredeterminado, marca en primer lugar el arrancado de la órbita materna, la negación del interdicto familiar y la destrucción de la clausura que determina como orden obligado de intercambios y de alianzas. Por el incesto, la apelación familiar «hija de» se modifica en una apelación indeterminada «chica» (1) en el sentido depravado del término: mujer libre, sin vínculos, sin deber, sexo nómada, «*vulgivague*» (como dice Sade), en posición de libre intercambio. Si el incesto sadiano hace gozar de la colusión abominable de un gesto («joder») y de una apelación («mi hermana», «mi hija») es porque ese gesto es suficiente para destruir esa apelación; lo que es destruido a la vez es el orden de la familia; con lo cual son eliminadas las últimas posiciones de poder de la madre. Es de ella en primer lugar de la que el incesto libera a la hija. De ahí su necesidad, pero también su limitación funcional: padre/hija o hermano/hermana (comprendemos que el incesto madre/hijo sea excluido).

Es por la razón de que el problema de la hija está por resolver por lo que encontramos en Sade largas disertaciones sobre la educación (o más bien la contraeducación) que imponerle, mientras que no encontramos ni una línea sobre la educación del hijo, puesto que para éste el problema está resuelto de entrada por la integración al espacio paterno. Lo que al hijo le es dado, la hija debe descubrirlo y conquistarlo; y es porque ella es sujeto de un *devenir* por lo que es también, por excelencia, materia narrativa. En una palabra, mientras que el héroe masculino responde a una *definición*, la mujer responde a un *relato*; mucho más, ella funda en Sade el Relato. Relato que es la escenificación de la salida de la familia, de la eliminación de las madres represivas, de la asociación cómplice pero también *competitiva* con los hombres detentadores del poder político y económico. Es porque la mujer no es nada por lo que puede llegar a serlo todo, es esa diferencia la que la designa para el recorrido que apela sobre sí, y sólo sobre ella, el relato. Pero será preciso algo más aún para que ella asegure su enunciación en primera persona.

(1) (N. del T.: «*fille*»: hija, muchacha, niña, prostituta).



### *El desquite de las libertinas*

«Nacida para vengar a mi sexo y para dominar al suyo...».

LACLOS, Mme. de Merteuil a Valmont,  
*Liaisons dangereuses*, carta LXXXI.

La eliminación de las madres abusivas abre la vía a las hijas desvergonzadas. Esa eliminación no es el elemento narrativo esencial, sino más bien la condición de posibilidad de la narración cuyo objeto es la conquista del mundo masculino. La entrada en el libertinaje coincide con la entrada en la narración. Y es la madre la que debe salir perdiendo: ésa es la lección esencial de *La philosophie dans le boudoir*. La iniciación de Eugénie, su metamorfosis de virgen ignorante en libertina cabal se hace a través de la intervención de una serie de personajes de funciones rigurosamente distribuidas:

— *El padre ausente*, pero cómplice, signo del mundo masculino exterior que espera a Eugénie y en el que ella deberá ejercer su nuevo saber y su nueva existencia.

— *La iniciadora libertina*, Mme. de Saint-Ange: modelo de lo que Eugénie debe llegar a ser, pero también de lo que la madre debiera ser; revelando los secretos del mundo depravado de los hombres, introduce así al complot de las mujeres liberadas que cuentan con tomar el desquite con sus dominadores utilizándolos tanto como ellos se dejan utilizar.

— *El filósofo sodomita*, Dolmancé, es aquel por el que Eugénie aprenderá a elegir el ano en lugar de la vagina, al mismo tiempo que la filosofía en lugar de la religión, el goce libre en lugar de la procreación, la indeterminación sexual en lugar del orden de la familia, la polivalencia libertina en lugar de los papeles de esposa y de madre.

— *El hermano incestuoso*, al que le corresponde por derecho la desfloración de Eugénie y por tanto la destrucción de las apelaciones familiares que de ello resulta.

Atrapada en ese dispositivo de despedazar la familia y sus valores, Eugénie está madura para la agresión contra la que es su guardiana: la madre.

— *La madre ultrajada*, Mme. de Mistival: llega para reprender a su hija, para hacerla reintegrar el espacio familiar; pero es precedida por una carta de su marido que da a los participantes en el complot del Boudoir toda la licencia para castigarla; insultada por su hija, ridiculizada, maltratada, es finalmente sometida a un suplicio cuyas fases tienen como función la de negar gradualmente el estatuto que reivindica: es en primer lugar sodomizada hasta sangrar para enseñarle a admitir lo que por definición ella recusa: el ano y su goce; se le administra luego la sífilis (por un criado contaminado) para hacerle pagar el precio de la disolución que siempre condenó; finalmente, se le cose la vagina y el ano, la vagina para negar su doble función de madre y de esposa, el ano para castigarla por no haber querido saber nada de él.

En el nivel simbólico, la demostración es completa. Es por ello que Sade abre su texto con una dedicatoria sarcástica: «La madre prescribirá su lectura a su hija». Lectura supuestamente fatal para el sistema de la familia monogámica fundamentada en el poder macho y en el mantenimiento de las mujeres en una sexualidad de simple reproducción con sus garantías en el pudor de la fidelidad. El sistema sólo se empeña en mantener a las hijas en la dependencia de las madres para prepararlas a ser las esposas *ad hoc* de los futuros maridos. Es ese eslabón esencial el que Sade pretende hacer saltar; es mediante ese desgarró que todo se deshilará. Si ya no quedan hijas modélicas, ya no habrá ninguna esposa fiel más, ninguna familia más, ninguna reproducción normativa, ningún interdicto más del goce. Y es a la joven libertina a quien le corresponde poner en marcha ese hundimiento; habiendo eliminado a la madre, pero no estando provista en la misma medida de los privilegios femeninos, le es preciso adquirir por los hechos, por su historia, lo que el hombre posee por derecho, por herencia (sobre cuyos orígenes Sade no plantea ninguna cuestión). En una palabra, para decirlo a la manera kantiana, el libertinaje, que es un predicado analítico en el hombre, sólo puede ser un predicado sintético en la mujer.

La historia acabada para el hombre, permanece abierta para la mujer. Pregunta: ¿qué puede, qué debe sucederle? Esencialmente, descubrir y catectizar el mundo masculino. Esa es la paradoja: el mundo de la aventura es masculino, pero sólo la mujer tiene la posibilidad de descubrirlo y de recorrerlo, puesto que lo ignora;

es por ello que es la única que tiene un funcionamiento narrativo.

Pero ese mundo es el del poder y del dinero, y conquistarlo es para la mujer acceder a él al precio de la única cosa que posee: su cuerpo. Su fuerza es estrictamente libidinal, pero esa fuerza es prodigiosa, pues no tiene precio; las sumas más colosales siempre están en defecto respecto a la intensidad del deseo macho. La mujer tiene el poder de, una vez puesto su cuerpo en el mercado, pedirselo todo al hombre, puesto que éste conserva el derecho de poseerlo todo. La aventura femenina, el objeto de su relato, es pues la prostitución. Pero esa prostitución no es la de la miseria, es la del libertinaje, y esa diferencia modifica totalmente su estatuto.

Es importante que la prostitución sea una libre elección para que sea demostrativa de la disolución del sistema de las obligaciones de intercambio de la familia. Incluso si existe en Sade una prostitución de miseria (con sus burdeles y sus celestinas) es sólo como fase de despegamiento económico y de iniciación en las técnicas disolutas. Las verdaderas libertinas manifiestan su especificidad robando a su patrona y saliendo enseguida del brazo de un visitante muy rico para conquistar una total independencia y ponerse a circular libremente y ofrecerse a cualquiera sin elegir. La libertina tiene protectores y aliados, y no chulos; Juliette no rinde nada a Saint-Fond ni a Noirceuil, ella es al contrario la que saca de ellos sumas considerables. Esa diferencia es capital, pues explotar a la prostituta, someterla a la institución del burdel, es enclaustrarla en un sistema anexo en relación al de la familia, es decir, un lugar que compensa sus interdictos libidinales queridos por el propio hombre. Lo cual deja intactos a la sintaxis de las alianzas y al orden del contrato. Pero transformar a la prostituta en libertina independiente es atacar a la vez a la institución familiar y al orden económico.

— La institución familiar, pues esa libertad muestra que es mujer o hija *ella misma*, la que quiere en ella la supresión de la madre y de la esposa; es a ella a quien le corresponde hacer saltar la cadena de las alianzas; por ser deseada así, la prostitución obtiene de ella el cuño de verdad de la «naturaleza»: «Prostituyámonos... vendámonos... entreguémonos... seamos putas en todas las partes de nuestro cuerpo» (IX, 70). «El putanismo es la virtud de las mujeres; sólo nos han creado para joder: caiga la desgracia sobre aquella que una estúpida virtud encadena aún a romos prejuicios» (VIII, 471). Ese

libertinaje de la mujer es el punto de paso obligado para la utopía republicana del amor libre, para el movimiento browniano de vinculación de los cuerpos deseantes; lo que prueba es que el mejor medio de romper el intercambio es convertirlo en total e indiferente.

— El orden económico, pues sólo la mujer puede, negociando con su cuerpo, realizar una operación que le está vedada al hombre: pervertir totalmente el capital. Si la prostitución no pone de ningún modo en causa al poder económico del hombre e incluso lo confirma, tiene sin embargo el poder de desviar totalmente sus efectos, de hacerlo irreconocible. La libertina hace entonces algo mejor que lo que hace el hombre: sin trabajar, por su solo valor erótico, hace transitar el capital del espacio masculino al espacio femenino. Pero no es para repetir el modelo. Truca o traiciona todos sus contratos; no invierte nada, despilfarra, le quita a la riqueza todo valor de producción, libidinalizando así todo el proceso económico y exhibiendo lo sexual reprimido de todo poder político. Toma así y remonta al revés todo su mecanismo y demuestra que la conclusión estaba en las premisas, los efectos en las causas, en una palabra, que es el goce lo que se pretendía en el trabajo y el despilfarro en la producción. Pero es ella la que permite al hombre reconocerla; con lo cual va más lejos que él: es la figura de la corrupción íntegra. El libertino, cuando prevarica y roba, lo hace siempre a cubierto de una función oficial (ministro, presidente, financiero, prelado) mientras que la libertina sólo lo hace en la oferta no disfrazada de su cuerpo al deseo macho. Fuerza su confesión y desarticula sus coartadas.

Obligado, por razón del estatuto económico y social que se ha atribuido, a una estabilidad de posición, el hombre no puede circular en el interior de su propio campo de poder; se ha obligado a sí mismo a la función sedentaria y le ofrece a la mujer la libertad nómada. Entre las posiciones masculinas fijas e institucionalmente reconocidas, ella es el elemento móvil, indeterminado, que desplaza y transmite los deseos, las riquezas y los mensajes. Pero ya no es según la lógica del don y del contradón, pues ya no sigue los ejes impuestos y limitados del intercambio (que fundamentan las familias y trazan las fronteras de lo endógeno cultural y simbólico): ella se intercambia a *ella misma* con todos. Ella hace circular las riques-

zas, pero es para perderlas (en el lujo y el goce), hace circular la palabra, pero es para hacerla pública e infinita (es el *decirlo todo* de la filosofía libertina). Es por eso que ella es el Relato. Es el emblema de la circulación del deseo y de su propio precio, pero también figura de la multiplicidad ubicuitaria del *punto de vista* (ella va a todas partes, lo ve todo, lo recorre todo). Y porque ella es libremente intercambiada y voluntariamente ofrecida, es la aventura que se habla. La autoprostitución fundamenta el *Yo narrativo*.

Hay que reconocerlo pues: el privilegio narrativo femenino en Sade sólo se engendra del callejón sin salida lógico en el que desemboca el poder de los hombres en la medida en que ese poder quiere a la vez mantener sus privilegios tradicionales y liquidar las estructuras familiares/conyugales que están vinculadas a ellos. *Double bind* cuya solución libertina es la solución efectiva: puede, sin poner en cuestión la hegemonía económica y política del hombre, asolar el bastión materno. Pero la libertina, así lanzada a través del mundo masculino, posee temibles poderes. Le es necesaria al destructor, pero también lo amenaza. Es por ello que, bajo la aparente colaboración, se multiplican los signos de una confrontación encarnizada, para no decir una guerra de sexos. El prototipo de esa libertina enemiga de los hombres es Clairwil (y el escritor se lo hará expiar eliminándola al final) y es a ella a quien le corresponde recordar constantemente el inevitable conflicto: a Juliette, que le pregunta si es conveniente engañar a su amante, le replica: «Muy ciertamente, su sola cualidad de hombre nos obliga a tratarlo como lo hace siempre cuando vive con nosotros, y puesto que no hay ni un hombre que sea franco, para qué quieres pues que nosotras lo seamos con ellos? Diviértete con los gustos de tu amante, siempre que se encadenen con tus caprichos, goza de sus facultades morales y físicas, caliéntate con su espíritu, con sus talentos; pero no pierdas de vista que es de un sexo enemigo declarado del tuyo, que no debes perder ni una ocasión para vengarte de los ultrajes que tu sexo ha recibido de él, y que tú misma estás todos los días en vísperas de recibirlos: en una palabra, él es hombre y debes engañarle...» (VIII, 505). Es Clairwil una vez más la que, cuando Juliette le propone maltratar a mujeres, exclama: «No, prefiero masacrar a los hombres; ya te lo he dicho, me gusta vengar a mi sexo».

El libertino ha querido, por su propio interés, la promoción de

la mujer como libertina, pero ha perdido en ello al mismo tiempo la evidencia de su poder; se abre entonces el tiempo de la *melancolía masculina*, como se desprende de una observación desengañada de Noirceuil a Juliette que le pregunta si acude aún a las partidas de Clairwil: «Mientras los hombres, me respondió, tenían la preponderancia, iba con escrupulosa exactitud; renuncié a ello desde que todo está entre las manos de un sexo cuya autoridad no me gusta. Saint-Fond ha seguido mi ejemplo» (VIII, 287). Por tanto no es sorprendente que esa sorda competencia entre los sexos lleve a cada uno de ellos a desarrollarse en una serie cerrada, eróticamente autárquica, bajo la amenaza recíproca de indiferencia (el libertino no se desplaza nunca sin sus «jodedores», y la libertina nunca sin sus «jodedoras»). Al pacto homosexual de los hombres le replica ahora el pacto homosexual de las mujeres. El primero continúa siendo una acumulación celosa sobre el poder económico y político; el segundo es una estrategia muy elaborada de desviación y de destrucción lenta de las ventajas del primero. La dependencia recíproca continúa estando entera, pero se juega en el límite del reto. Comienza entonces el frente a frente sin merced de las conquistadoras-lesbianas y de los déspotas-sodomitas.

### *La prueba por la naturaleza o el dispositivo Justine/Juliette*

Si Lévi-Strauss tiene razón al ver en el interdicto del incesto la forma del paso de la naturaleza a la cultura, es quizás exactamente en la medida de una razón masculina, es decir, aquello en lo que ese interdicto permite mantener a la mujer del lado de la naturaleza y hacer de la cultura un privilegio masculino. Las mujeres, intercambiadas por los hombres, se presentan como bienes «naturales» al mismo título que otros; e incluso a título de muchas otras cosas. Pues esa «naturalidad», en la que las mantiene institucionalmente el interdicto, se articula metonímicamente en toda una red de otras estructuras «naturales»: la de la reproducción biológica y su corolario de la vida en el hogar, la de la debilidad física y su corolario como

inaptitud para la vida exterior (caza, guerra, trabajos pesados) y por tanto para la participación en los asuntos públicos. En una palabra, es siempre bajo la invocación de un dato de naturaleza como se opera, bajo el signo del dominio masculino y en detrimento de la mujer, el emplazamiento de las instituciones y como se forma el orden del discurso. El hombre se da a sí mismo la ventaja de estar del lado de la cultura, es decir, del artefacto, de la industria, de la mediación, de la transformación, y finalmente del poder y de la razón. A la vez, la mujer se encuentra rechazada hacia el lado de la naturaleza, de lo espontáneo, de lo inmediato, de lo pulsional, y finalmente de la dependencia. Ella es «lo primitivo» del hombre, el negativo de su historia.

Esa naturalidad, como efecto de encegamiento de esa historia, Sade no la vuelve a poner directamente en cuestión, al contrario, la utilizará, pero en un notable trastocamiento, para su demostración. Si, en efecto, la naturaleza se supone que presta su voz a la mujer y si la mujer se convierte en libertina, es efectivamente porque el libertinaje es natural. En y por la mujer, el vicio adquiere la etiqueta de lo originario y de lo espontáneo. Mientras que al contrario, el libertinaje del hombre no necesita explicación: al estar del lado de la cultura, es decir del artefacto, el hombre está de entrada, por función, del lado de la transgresión, del exceso, de la desnaturalización; su libertinaje es de algún modo redundante, si ya no tautológico. Pero le corresponde a la mujer probar algo más importante: que la propia naturaleza es vicio, crueldad, artefacto; por la mujer el libertinaje accede a una verdad de naturaleza.

Es precisamente esa prueba por la naturaleza la que administra el dispositivo Justine/Juliette. A través de sus aventuras paralelas y finalmente cruzadas, la «naturaleza» es probada en una especie de ordalía narrativa de modo que confiese a fin de cuentas su verdad, que entregue su juicio.

Primera prueba: Justine, o la figura de la mujer que condena el vicio, es decir los placeres, los crímenes, los beneficios en nombre de esa voz (rousseauísta) de la consciencia que interpreta como voz de la naturaleza; cuanto más se obstina Justine, más la contradicen también los acontecimientos, la obligan a una pasividad cómplice, a riesgos no razonables, como si su deseo constantemente negado la precipitase hacia lo que no reconoce. Justine es el espectáculo

constante de la naturaleza contrariada, reprimida, y que no acaba nunca de insistir como el negativo de esa virtud a la que se la identifica. Es por ello que se venga: Justine perece fulminada. Al no poder hablar por ella, la naturaleza habló contra ella. El primer juicio está emitido.

Segunda prueba: Juliette o la figura de la mujer que se lanza a los goces, a los crímenes, a la prostitución, que no se echó atrás ante ningún horror para satisfacerse; tiene éxito, se enriquece, consigue admiradores, amigos; es felicidad en afirmación, movimiento espontáneo del deseo. Juliette es la naturaleza expandida; el veredicto es claro: es en y por Juliette como hace oír auténticamente su voz; voz incontestablemente natural, pues es una voz de mujer.

Pero se hace evidente a la vez que la naturaleza no es lo que se creía; no es la referencia última de las normas sino más bien su silencio, no el lugar de las finalidades incontestables sino el de todas las posibilidades. Ya no puede en absoluto seguir siendo fiadora de los antiguos repartos, o, si lo hace, sólo los mantiene para trastocar su valor. Así el dispositivo Justine/Juliette se inscribe en los cuerpos como alternativa vagina/ano; y ese paradigma de los lugares sexuales remite al del reparto moral virtud/vicio. La vagina, como la virtud, no es más que el signo de una pseudonaturaleza, es decir, es valorizada sólo como prejuicio de la tradición bajo la autoridad de la religión. La vagina se remite a la sexualidad de la esposa y por tanto de la madre: sexualidad legalizada de la reproducción, por tanto del pudor y de la represión. El ano estéril, bisexual, pone totalmente fuera de juego a la función materna; traiciona una sexualidad de puro goce, sin finalidad; es bajo su signo como Juliette reniega de la familia y se integra en la sociedad de los libertinos, que circula libremente entre ellos (mientras que la vagina condena a la fijeza matrimonial). Pero a la vez la vagina misma se convierte en órgano indiferente, lugar erótico incluido en la serie al mismo título que otros.

El recurso al concepto de naturaleza es sólo la fianza irónica de un trastocamiento crítico de rupturas ilimitadas, la corrupción estratégica de una referencia a la autoridad indiscutida.

Sin embargo, esa victoria del ano sobre la vagina no es quizá tanto la de la mujer como la de los sodomitas masculinos sobre ella. Si ella sólo obtiene ser reconocida y admitida en su complot si se

hace libertina, eso quiere decir también que es sólo masculinizándoles, asimilando los objetivos y los fantasmas de los hombres (1), identificándose a ellos como Amos Libertinos, prosiguiendo el mismo dominio anal: violencia y dominio, saber y apatía. ¿La libertina? Es un poco el imposible Señor Juliette.

### *La narradora y su rufián*

#### CUERPO DE JULIETTE, CUERPO DEL RELATO

Cuerpo infinitamente monetizable, intercambiable, gozable, el cuerpo de Juliette puede por ello mismo señalarse con una boca capaz de decir todos los acontecimientos que la afectan, todos los pensamientos que la atraviesan. Juliette es pues esa voz narrativa inextinguible que recorre sola los innumerables hechos y gestos, discursos y argumentos de los seres con los que se encuentra. Es en su palabra donde vienen a alojarse las palabras de los demás: sus pensamientos, así como sus aventuras. Pero porque es siempre el cuerpo de ella el que es el sujeto de todas esas palabras, de todas esas aventuras. Su cuerpo tiene la misma extensión que su discurso: es el verbo de todas sus frases; pero es también su diccionario. Cubierto con los significados interdictos, cubierto con los demás discursos, igual que está cubierto con los demás cuerpos. Cuerpo ágora: mercado de palabras, de placeres, de dinero; a la vez academia, lupanar y banca.

Hay que ver efectivamente el estatuto plurívoco de Juliette. Como prostituta, debe reconocer que no produce la riqueza, que sólo puede desviarla, sacársela a los hombres; debe reconocer que es sólo un cuerpo monetizable, un elemento discursivo tomado como predicado del sujeto masculino, un elemento móvil, por todos los conceptos manipulables para todos los tipos de frases del deseo (orgías, comidas, viajes, crímenes...). Pero en tanto que es prosti-

(1) Sobre este punto precisamente, remito a la virulenta puntualización de Luce IRIGARAY, «Françaises, ne faites plus un effort», en *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, París, 1977.

tuta libre y libertina (y a veces incluso rufiana), por lo que conserva la iniciativa de su mercado, que fija sus precios y que guarda para ella todo el beneficio, accede al poder de enunciar ella misma el objeto discursivo que es para el hombre; en una palabra, accede a la autoenunciación, al *Yo narrativo*. Si es cierto que todo relato es el riesgo de un intercambio, si la palabra narrativa funciona como «moneda viviente» la muestra ejemplar y perversamente como objeto y sujeto del relato: ella es lo que alguien cuenta y lo que se cuenta. Juliette es, pues, enunciadora-enunciada, activa-pasiva, productora-productida, negociante-negociada, moneda de cambio —cambiadora de moneda, en una palabra, ella es la frase perfecta en la cual todas las subordinadas están incluidas, todos los modos están expuestos, todo el diccionario es recorrido. Su cuerpo, cuya boca enuncia lo que hace, produciendo la palabra absolutamente exitosa, es enteramente coextensivo con el discurso que lo da. Es la frase enciclopédica que se enuncia a ella misma.

#### EL AUTOR, EL MACARRA

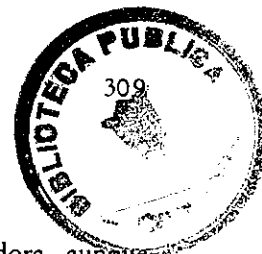
Sin embargo, si Juliette tiene el privilegio del *Yo narrativo*, hay que admitir que es un privilegio otorgado. Sea la que sea su independencia como personaje narrado, continúa estando, como ser de escritura, sometida a un amo que se encarga de recordarle aquí y allá su implacable autoridad; es el macarra supremo, ineludible: el autor (entendámoslo en su estatuto puramente textual de escritor).

No hay que olvidar en efecto que el relato de Juliette se engancha con el final del de Justine, que es un relato en tercera persona (al no ser libertina, Justine no puede acceder a la autonarración; autonarración insoportable puesto que es necesariamente reprimida; Sade, que se la concedió en las dos primeras versiones —las de *Les Infortunes* y la de *Les Malheurs*— se la quita, muy lógicamente, en definitiva en *La Nouvelle Justine*, para restituir al libertinaje el privilegio del *punto de vista* y el dominio de la enunciación). La historia de Juliette se inscribe en un espacio del relato explícitamente controlado por el autor; está ahí para introducir: «...y Juliette, en el fondo de una otomana, comienza sus relatos de la manera como lo verán nuestros lectores en los volúmenes siguien-

tes». Reaparece para concluir: «Es así como Mme. de Lorsange (es decir, Juliette) terminó el relato de sus aventuras...» Juliette vuelve así en la sumisión de la tercera persona, no tan sólo reconducida a su amo, sino reivindicada por él como su propiedad exclusiva (de autor): «...y esa mujer, única en su género, muerta sin haber escrito los últimos acontecimientos de su vida, le quita absolutamente a todo escritor la posibilidad de mostrarla al público». Esa reivindicación de poder no es tan sólo localizable en la puesta en marcha y en el cierre del relato; cada vez que Juliette es interrumpida en su narración por uno de sus auditores, su lugar es señalado de nuevo en tercera persona (así: «Con seguridad, continuó diciendo nuestra historiadora...» (VIII, 161); ...«De acuerdo, dijo Mme. de Lorsange» (IX, 108)). Pero su irremediable influencia, el autor la deja sentir de manera aún más ostensible en esas múltiples notas a pie de página, en las que, cortándole la palabra a su personaje, se dirige en voz *en off* a su cómplice de libertinaje, el Lector. Si le está pues reservado a la mujer sostener el discurso, es sólo en definitiva permaneciendo una «criatura» del autor, propuesta y sostenida por su actividad y su poder. La escritura del rufián (1) vigila, contiene la palabra de la prostituta. La libera en la medida en que lo exige la lógica de los papeles representados, la vuelve a tomar aquí y allá para señalar su muda presencia y finalmente la recupera completamente para concluir, para quedarse con la última palabra.

Si es pues cierto que el advenimiento de la Narradora está en Sade determinado muy exactamente por la función económica y simbólica nueva que le corresponde a la Libertina, señala tanto su estricta limitación como su poder. Y a la vez se manifiesta la contradicción insuperable de la utopía sadiana: alojar a una contrasociedad subversiva en los marcos de la sociedad existente, infiltrarla en ella como un disolvente en sus articulaciones; con lo cual intenta nada menos que programar lo imposible: erigir a la ley del Deseo en ley de la Ciudad.

(1) (N. del T.: «*souteneur*»: rufián, sostenedor.)



#### LA ESCRITURA / LA MADRE / EL INCESTO

Aunque conserve el control total de su Narradora, aunque manifieste su autoridad oculta y constante sobre ella, el Escritor, Amo y Macho, no por ello ha sufrido menos una extraña mutación para acceder a la escritura: ha debido hacerse él mismo *mujer* en el sentido de que ha debido hacerse reconocer por la Madre: «El novelista es el hombre de la naturaleza: la ha creado para ser su pintor; si no se convierte en el amante de su madre en el mismo momento en que ésta lo ha echado al mundo, que no escriba nunca, no lo leeremos» (*Idées sur les romans*, X, 17). Que esta madre sea aquí la Naturaleza, de la cual el novelista sería el hijo (por lo demás, la construcción de la frase es sorprendentemente ambigua y esa mujer podría ser la «verdadera»), es decir que la relación sea o no planteada como metafórica, deja intacta la lógica que expone, a saber que el acceso a la escritura se realice en el incesto hijo/madre.

Todo sucede entonces como si el escritor debiese recorrer el camino inverso del de su Narradora. Ésta, como libertina, se arranca de la sociedad de las madres y se integra a la de los hombres bajo el signo del incesto padre/hija o hermano/hermana; con lo cual ella toma parte en los privilegios de los hijos respecto de los padres, pero de un modo específico, que es el de la función de intercambio. En cuanto a los hijos, está excluido que deseen a sus madres, pues eso sería para ellos separarse del poder macho, traicionar el complot de los padres. Es preciso sin embargo que un hijo cumpla esa traición: es el escritor. Pues si narrar es constitutivamente un privilegio femenino, es preciso, para narrar a la Narradora, que el escritor se haga mujer, es preciso que se haga reconocer por el espacio femenino cuyo control pertenece estructuralmente a la madre; debe, para escribir, convertirse en su amante. (Observemos en Sade esa atribución al incesto de la función de reconocimiento: se llega a ser compañeros por un crimen cometido en común, por una transgresión compartida, por acceso a un mismo privilegio, a un mismo secreto, en una palabra, por la entrada en el círculo de lo Mismo como círculo del complot.)

¿Qué quiere pues el escritor sadiano? Seducir a la Madre, cometer con ella el incesto para acceder a la palabra narrativa, pero quiere

continuar estando en la Ley del Padre, en el orden y el poder de lo simbólico, para no perder nada de las ventajas de su dominio (sobre la mujer). Seducirá entonces a la Madre regalándole lo que recibió del Padre, pero a la vez hace de ella la Madre de la Ley. El seno que ella le tiende tiene la frialdad de las piedras de la mazmorra, seno celoso, terrible, fascinante, en el que se precipita y aúlla. Ahí se abre la espiral propiamente sadiana de la escritura —incesto y crimen, seducir a la Madre y matarla, excluirla y venerarla— engendrando esa proyección vertiginosa de lo pulsional y de lo simbólico que configura su estilo como ultraje de/en la lengua.

Extraña paradoja pues la del escritor sadiano: sólo produce a su Narradora arrancándola de la Madre y poniéndola en libre circulación entre los hombres; pero él mismo sólo se engendra en la escritura y en el poder narrativo si vuelve a atravesar el espacio femenino para reapropiarse de sus privilegios. Traidor y travesti, representando simultáneamente el papel de diversos complotos, el escritor sadiano se mantiene en ese punto de intercambio y de duplicidad en el que el texto como producto de su fingimiento nos requiere tanto para el humor de la ficción como para la desesperación de su contradicción.

## *A posteriori II*

### CONTINUACIÓN A LA SALIDA

*Si oponemos la vida al escenario, es porque presentimos que el escenario es un lugar vecino de la muerte, en el que todas las libertades están permitidas.*

Jean GENET.

#### CRUELDAD DE LA FICCIÓN: EL ESCENARIO DE LA PROVOCACIÓN CRÍTICA

Podemos preguntarnos hasta qué punto uno de los efectos muy particulares del texto de Sade no sería el de sorprender a sus lectores con una especie de estrabismo divergente. Todo sucede como si suscitase inevitablemente dos líneas de afirmaciones opuestas en movimiento de alejamiento creciente. Por una parte estamos, a pesar de las precauciones metodológicas respecto al estatuto de autonomía del texto, muy obligados a confesar que el universo sadiano como tal (llamemos así a todo lo que es descrito en él como sistema de sociedad con sus poderes, sus leyes, sus prácticas...) es del todo odioso e insoportable. Absolutamente inaceptable. Pero tenemos también que reconocer que ese universo, como dato de ficción, no es nunca ofrecido ni como verdad ni como objeto de imitación. ¿Para qué sirve pues su descripción? ¿Qué significa esa prodigiosa provocación? ¿Qué es lo que habla en ese texto y hasta qué punto Sade deja oír a esa voz como a la suya? ¿Entre las delicias de la utopía libertina y los delirios de la crueldad, hay que buscar una dosificación tan fastidiosa como inverosímil? Vemos que es la cuestión general del sentido de ese texto paradójico lo que hay que volver a plantear y preguntarse: ¿qué es lo que sucede en él, qué le viene de afuera y que es demostrado —o desmontado— quizá hasta el absurdo?

Podríamos, como Michel Foucault, ver en el texto de Sade el cerramiento del pensamiento clásico en tanto que orden de la presentación: «Sade llega al fin del discurso y del pensamiento clásicos. Reina exactamente en su límite» (1). Podríamos añadir que el *decirlo todo* del exceso hace reintroducir en el Discurso no tan sólo su límite, sino incluso el borde exterior de ese límite y que es por su exageración misma cómo Sade acaba y colma el inventario.

Pero nos cuesta explicarnos entonces que una empresa así haya sido tan mal retribuida y que ese texto haya atraído sobre sí tantas maldiciones e interdictos. Quizá se trata de que Sade, más allá de la saturación enciclopédica, culmina el pensamiento clásico en un sentido más inesperado, en el hecho de que el horror que se despliega en su texto, lejos de sobrepasar el espacio de la Razón y de recorrer sus márgenes, es quizá su extensión inconfesable, el prolongamiento escandaloso, lo que la Razón produce necesariamente y que se empeña en presentar como su afuera, como su antítesis execrable. Sade ha hecho que no se le pueda perdonar ya el haberle hecho admitir ese reverso como el *término* de su proyecto y de su lógica.

El programa del pensamiento clásico está, como es sabido, enteramente definido por Descartes, en su famosa orden: «Llegar a ser amos y poseedores de la Naturaleza.» Con lo cual Descartes reconoce inocentemente que la *mathesis universalis* a la que apela con sus dedos, es la clave de una dominación totalmente práctica y que la relación irreversible que se anuda a partir de ese momento en la *tecné* entre saber y poder ya no es siquiera problemática. La empresa enciclopédica, como agotamiento del nombramiento y de la clasificación de los datos de la naturaleza, de la vida, del trabajo y del lenguaje, realizada bajo el signo glorioso del Conocimiento (contra el oscurantismo religioso o bárbaro) tiene apenas necesidad, pues tan enmendada se siente por su ambición liberal, de disimular su objetivo de dominio radical e intolerante: cogerlo todo, sin restos, en las redes de un Discurso sin réplica y sin oposición.

Será bajo el signo de la Razón como rigor universal del saber, como garantía de progreso, como orden del Derecho, como fundamento de los contratos, como se desarrollará la implacable domina-

(1) *Les mots et les choses*, p. 224.

ción técnica del mundo. Vemos en primer lugar en su suficiencia tan sólo el advenimiento de una libertad nueva conquistada a los viejos poderes de la Iglesia y de la monarquía absoluta. Pero no se ve, hasta tal punto es evidente, que es la misma Razón la que sale fiadora del desarrollo de la economía mercantilista y del nacimiento del capitalismo industrial; también sobre ella se fundamenta el Estado-Nación, gran tamiz de las diferencias culturales y lingüísticas, instrumento soñado por la nueva burguesía para poner a sus intereses particulares en la cuenta de lo universal y mandar a la masacre de las guerras napoleónicas a las poblaciones de los campos bajo la fianza trascendental de ese emblema.

Eso equivale a decir que el lugar donde se juega y se anuda esa impostura es en primer lugar político. Planteado como principio de equidad y de regulación de las relaciones sociales, la Razón es eso que supuestamente fundamenta la Ley y la Ley es planteada como una justa mediación entre los individuos independientemente de su rango y de su poder. Y efectivamente ahí está el bluff: vemos tanto a la Ley como universal y justa, la vemos tanto obligando formalmente a todo el mundo, que no vemos en qué favorece a algunos. Sade lo analiza con ironía en *Français, encore un effort* a propósito del «juramento de respeto a las propiedades»: «...os pregunto si es justa la ley que ordena al que no tiene nada que respete al que lo tiene todo». Lejos de domesticar la violencia, la relación de derecho se ha convertido en su mejor máscara; la mejor, puesto que consigue, literalmente, ese paso forzado de hacerse venerar por los que embauca. La violencia está intacta, pero aliándose a la Razón aprendió a programarse, a gestionarse, a pluralizarse en una multitud de conminaciones, de amaestramientos y de sanciones. En una palabra, la violencia aprendió a dominar *con sabiduría*.

Será siempre bajo la cubierta impenitente de esa devorante racionalidad dónde se formulará el productivismo y cómo la explotación implacable de la «materia humana» en la fábrica extraerá su tranquila legitimidad. Siempre se podrá objetar que el Capital desvió a la *tecné* en su provecho y que falsificó el programa de la Razón. Si fuese cierto, habría que explicar también por qué, en ese programa, nada, salvo que sea propuesto, se oponía a ello y cómo de entrada no se vio la contradicción. No se señaló nada inhumano en el rostro del liberalismo. Si no procediese del campo mismo de la Razón, si



sólo se ha desposado con ella, queda por saber por qué, viéndola de su brazo, todo el mundo encontró a la novia muy bella. Excepto Rousseau (al menos en ese punto), todos los filósofos de las Luces aplaudieron en esas bodas. Es esa tenaz e invisible impostura lo que el texto de Sade expone. No denunciándola, sino exasperándola. No insultó ni a las Luces, ni —como se ha adelantado demasiadas veces y de manera inconsiderada— celebró el advenimiento de lo irracional; jamás desmintió la omnipotencia de la Razón. El haz de las Luces, él lo estira aún más lejos, es su punta extrema. Hace su claridad aún más dura y más cruda. Muestra a la Razón que lo que proponía como su contrario, como irracional, como mal, es un monstruo que no cesa de engendrar. Le obliga a reconocer a su bastardo. Y eso de dos maneras principalmente: enunciando el crimem, el horror, la explotación en la *forma* de la razón, es decir, en su lengua y en su organización discursiva; y en segundo lugar, enunciándolos con las *fórmulas* de la razón, es decir, como corolarios de sus principios o verificaciones de sus hipótesis. Jugando al hiperracionalismo, Sade reintegra en la razón aquello de lo que no quiere saber nada, aquello cuyo sacrificio garantiza su oficial inocencia y le hace admitir que el horror no es su otro sino su efecto más constante.

Leo pues a Sade como la pesadilla de Kant, lo entiendo como ventrílocuo de las Luces, como la voz de esa Noche de la que Hegel se burlaba, designando en ella ese lugar de indiferencia «en la que todas las vacas son negras» y cuyo final pensaba saludar en «ese magnífico amanecer que fue la Revolución francesa identificada con el advenimiento triunfal de la Razón. En efecto, pero Hegel no confiesa que es en nombre de esa Razón y bajo el signo del Estado en el que se «objetiva» donde se ejercerá el Terror jacobino. No se sacan a las vacas de la noche si no es para mandarlas al matadero. Y aún, ese terror era sólo el signo más espectacular de una práctica que iba a banalizarse, el signo de que toda dominación, engramación disciplinaria, toda «normalización» se harían en virtud de la más extremada lógica y bajo la autoridad de un poder que la Razón instituye.

A esa Razón, que hasta los albores de la Época clásica se había definido esencialmente como Sabiduría capaz de modular, de articular el saber, se definirá a partir de ese momento como Ciencia

—*Mathesis universalis*—, o sea cálculo e incluso contabilidad, y como técnica, o sea dominación y rentabilidad, Sade le revelará que es también necesariamente, en su nueva forma, explotación y destrucción; mucho más: designará ese engendramiento como proceso de poder, de goce y de muerte. Su texto se da como la escenificación de la consecución de esos cuatro momentos, hace leerlos en forma de maqueta en las figuras y el funcionamiento del cuerpo libertino. Expones, parcelar, medir el cuerpo según el patrón fálico, programar sus posturas y sus variaciones, extraer metódicamente todos los placeres imaginables, para gozar finalmente en los suplicios y en la muerte, es el desarrollo riguroso de una misma lógica.

Lo que Sade demuestra es que el cuerpo entró en su destino industrial, en la era de la relación postamorosa. De la disposición combinatoria de los participantes el «estaja-casanovismo» del goce, de la reproducción *standard* de los cuerpos de sus partes, en vistas a eyaculaciones calibradas, hasta las reiteraciones amnésicas de las orgías, lo que cae es el aura del deseo y de sus sortilegios, es su temporalidad indecisa y sus signos ambiguos, es su infinidad lírica, lo que triunfa es la *tecné* libidinal.

La exageración de Sade no hace sino acabar una demostración comenzada en otra parte y antes; llena una línea dejada en línea de puntos. Extrae los últimos corolarios de teoremas que desde hacía mucho tiempo estaban demostrados. Nos hace evidente la continuidad implacable que va desde el estallido del cuerpo orgánico, desde su recortado cuantificado, ordenado, hasta su rentabilización metódica, hasta su explotación capitalista. Es el capital el que divide, corta, selecciona, vampiriza, es su tecnología la que ejecuta. El *cuerpo libertino* existe en Sade sólo bajo esa hipótesis de explotación y de maquinización. La erótica de la contabilidad y de las sustituciones implica la pasión de los rendimientos, la temporalidad abstracta de las programaciones apela los imperativos de producción. En ese mecanizado del goce todo puede ser figurado y cumplido, todo salvo el amor.

Sin síntoma, sin deseo de dormir, sin sueños, sin secretos, sin memoria, el cuerpo libertino es el niño lívido de la extremada razón de nuestro extremo occidente, el precipitado de su luz más asesina, el hogar de su vertiginosa hienca. Todo entero no es más que un ojo sin párpados agotado de ver y de ser visto; un juego de engranajes en

una envuelta de cristal. Su embrión se forma en las recaídas de una ciencia paranoica, al término de sus cálculos, de sus cuentas, de sus técnicas, de sus poderes (es precisamente ése el que encontraremos otra vez humorísticamente fantaseado por la amable Mary Shelley en el monstruo que fabrica su *Frankenstein*). Ese cuerpo liso y apático se perfila como el emblema del más terriblemente abstracto de los procesos: el que nos significa que se ha terminado efectivamente (o que se acaba) el tiempo de la Tierra y de los dioses, el de los trabajos y los días, tiempo abierto del espacio y de la mirada, del ritmo y del aliento. Comienza el tiempo del artefacto y de los modelos, de lo universal-indiferente-intercambiable. «Pues la tierra se fue, la tierra desaparece arrastrando en su oleada espinetas, clavicordios, rosa y oro, violines de sándalo; los Tiempos nuevos están ahí, De Sade será el nuevo cerebro del asunto. Ya no queda tierra, ya no queda Luberón de hadas y de duendes, ya no quedan tampoco colinas secas, sólo pergamino; De Sade es el amo de un reino vacío de seres, de formas, de sustancias, y es la cárcel la que es a imagen de la tierra desvanecida. El espacio ya no está, pero el tiempo estará, no el tiempo eterno, de la tierra madre, sino el tiempo puro, sucesión de los cuerpos» (1). El cuerpo libertino es quizás el del último hombre que danza sobre las últimas ruinas del neolítico. Podríamos decir que *L'Histoire de Juliette* toma ahí un poco de aspecto de su Evangelio y *Les 120 Journées de Sodome* el de su Apocalipsis. Un poco, pero de todos modos...

Es porque enuncia ese término, porque exaspera hasta lo enorme y lo insoportable los gérmenes del horror metódico que inventa la conjunción de las Luces y del capitalismo industrial, por lo que Sade es en cierto modo el mayor síntoma de su siglo, pero es también su diagnóstico. En él ese siglo oye su voz; en él descubre a su escriptógrafo exacto e impasible; también en él hace sus cuentas, ampliamente reguladas: el fin de cuentas. Es sin duda la paradoja de ese texto extremo la de haber enunciado tan sólo la verdad trivial de una época, la de haber simplemente llevado a su término las lógicas familiares. Descubrimos, salvo si nos dejamos alucinar o aturdir por los enunciados de la transgresión, que Sade no trastoca nada, no

(1) Françoise BUISSON, «Les bougres ou les derniers archantropes» en *Obliques*, nº 12-13.

rompe nada: refuerza lo admitido, multiplica lo que ya está ahí. Su provocación consiste en agravar. Pero es también por eso mismo por lo que deja suelto *al miedo*, por lo que suscita los encegamientos y los desacuerdos. Miedo profundo que no es aquel del que el espacio nos deja libres, sino el que, viniendo de afuera, encuentra en él su detonador. Se lee en él en acelerado, reducido a sus líneas salientes, el recorrido de la catástrofe lenta que se ha convertido en nuestra cotidianeidad.

Es efectivamente por ello por lo que Sade continúa concerniéndonos; y si nos afecta no es quizá por razones que podríamos creer evidentes (el sexo, el crimen, lo obsceno...). Si hemos aprendido a leerlo mejor, si respecto a él la censura parece haber capitulado, no es por la virtud de alguna mutación interna de la tradición literaria o por efecto de un trastocamiento radical debido al afinamiento de los métodos críticos. Es quizá, más gravemente, que *Sade ya no está frente a nosotros, que somos nosotros los que estamos en él*. Es el caso que nuestro siglo comenzó a realizar las promesas del suyo. Lo que se anunciaba y amenazaba en su texto, se realiza en nuestra historia. Fue de algún modo el archivista de nuestro porvenir. Entramos en la exactitud y la efectividad del cuerpo sadiano: desde el mercado del sexo hasta el aplastamiento concentracionario de los cuerpos, las modalidades de los goces y de los sufrimientos tomaron desde entonces sus formas ordinarias hasta las paroxísticas, la figura de su universo. La dominación sexual de los cuerpos hace en él la función de *emblema terminal* de todas las explotaciones y de todos los dominios porque los supone y acaba su lógica. Banal o dramáticamente, según los casos, nuestras hiper-Luces iluminan por todas partes algún super-Silling.

Sin embargo, si Sade nos sorprende por haber tenido tan *terriblemente* razón, la cuestión que ineluctablemente vuelve a propósito de él es la de determinar en qué deseaba ese mundo loco, hasta qué punto era cómplice de sus libertinos torturadores y se adhería a sus discursos, o bien si se mantenía en un retiro irónico total que habría que localizar en el propio exceso de esa escenificación, en su función de *provocación crítica*, en la acumulación de sus paradojas. ¿Es más responsable del mundo que organiza y describe de lo que Goya lo es de las escenas de pesadilla de sus *Desastres de la guerra* o de lo que el Piranèse lo es de las *Cárceles* que dibuja? ¿Podemos, sin

cometer el más grotesco contrasentido, suprimir las comillas de la ficción que engarzan todo ese texto y hasta el nombre que lo designa? Pregunta que no es frívola en la medida en que decide el reparto de las lecturas, no tanto entre admiración y rechazo, sino sobre todo entre un Sade doctrinario y un Sade escritor.

¿Sade doctrinario? Cuando se escogen en *Juliette* enunciados «filosóficos» para confrontarlos directamente con tesis (o presupuestos) de Locke, de Rousseau o de Kant, tomamos a Sade en un debate que no es el suyo, que no puede serlo. Un enunciado teórico encajado en una ficción es él mismo una ficción, sean cuales fueren sus efectos de persuasión. En Sade eso concierne incluso al *Français encore un effort*. Del tratado al relato hay cambio total del lugar de la enunciación. El primero se impone permanecer en el orden reconocido de la comunicación y de la responsabilidad; lo que establece es del orden del mensaje, tiende lo más posible a la coherencia y a la univocidad, y la forma no es su preocupación primera. Se discuten los conceptos y lo que se quiere decir. El relato, al contrario (o toda otra producción de ficción) es en primer lugar una prueba de lenguaje (e incluso *del* lenguaje cuando es poesía); no afirma nada, experimenta, interroga, interfiere las referencias, deja coexistir las contradicciones, pone en escena los códigos; no sirve a una ética (incluso si se encuentra una en él).

Eso no quiere decir que no haya un pensamiento de Sade, pero es el pensamiento-del-texto. No el de sus enunciados explícitos, ni siquiera el de los presupuestos de esos enunciados, sino los de sus lógicas, es decir el de la escenificación, con sus condiciones, su organización, sus insistencias, sus funcionamientos, sus *lapsus*: es en ese nivel donde se descubre el cuerpo apático, el espacio del cuadro, el tiempo acelerado, la economía de consunción, el odio del contrato, la simbólica del excremento, el privilegio de la narradora, etcétera. Eso es lo que se experimenta y se interroga o se falla; eso es lo que nos deja ver *otro Sade* bajo lo fantástico del horror y la paranoia de los discursos. Por odioso y execrable que sea el mundo sadiano (y lo es, lo juro) eso no prejuzga en nada lo que es el pensamiento de Sade en el texto mismo que describe ese horror. El pensamiento-del-texto hay que buscarlo en su estructuración significativa, en ninguna otra parte, incluso si sucede —y eso puede suceder a menudo, este ensayo lo ha mostrado— que algunos

enunciados explícitos coincidan con él. Representado su papel en la ficción, perfilado en sus lógicas, ese pensamiento ofrece no tesis, sino hipótesis, no aserciones, sino paradojas, no certezas, sino preguntas. (Hay que agradecer a Blanchot y a Barthes el haber clarificado de modo notable, respecto a la literatura en general y respecto a Sade en particular, esa diferencia de lo que se pone en juego.) Lo que quiere decir también que incluso si el texto me produce la impresión de que el autor es cómplice de sus personajes, tengo que tomar esa impresión también como un efecto de ficción. Mientras no ha cerrado sus comillas, la *mimesis* lo somete a todo bajo la ley del simulacro y hace que toda posición sea indecible. Pedirle gravemente cuentas es hacerse coger involuntariamente en su espacio, es subir a escena pero en el papel de bufón. Así sucede algunas veces en el teatro que un espectador hiperrealista se mezcla con los actores y les da la réplica... Sade no nos ha facilitado la tarea en ese punto, y esos malentendidos, creíamos que los provoca. Responden en primer término al lugar considerable que ocupan esas grandes disertaciones que alternan con las escenas y que, puestas una a continuación de la otra podrían formar seguramente una especie de tratado completo del pensamiento libertino. En realidad, Sade, por esas aparentes disgresiones, no solamente desequilibra, sino que sobre todo corrompe la forma del relato interfiriendo sistemáticamente las fronteras de lo discursivo y de lo narrativo. ¿O bien hay que decir que es la alternancia manifiesta de esas dos instancias llevadas hasta lo más refinado lo que constituye la forma sadiana específica de la narración? ¿O bien aún no se trata ahí más que de una variante del cuento filosófico, en el que el relato se reduce a la tarea de ilustrar una tesis? Si añadimos a eso las referencias en la introducción o en las notas, ya sea para proporcionarle, con ocasión de un desarrollo, referencias bibliográficas, ya sea para incitarle a verificar por sí mismo, en su práctica, tal o cual procedimiento erótico, debemos confesar efectivamente que, ese relato, o bien toma el aspecto de una construcción teórica, o la de un manual didáctico que provoca logros en la realidad. Aspecto que se agrava por el carácter muy denotativo, muy desmetaforizado de esa escritura, su negativa a darse como signos los del trabajo literario. Ese texto, que no «plantea» parece acercarse a la forma del mensaje, hacia la relación de transitividad, hacia la inminencia de su verifica-

ción. Tantos elementos que interfieren el artefacto de ficción y que engañan nuestra vigilancia sobre la convención que garantiza su distancia. Hay que confesarlo: nada es tan fácil como tomar a Sade «en serio». Y por tanto juzgarlo en el tribunal del Referente.

Y sin embargo hay que decir efectivamente que, sean cuales fueren los aspectos teóricos o didácticos que toma, ese texto continúa siendo, como empresa de ficción, una máquina de simulación, en la que sería vano buscar las leyes o reclamar las condiciones de la univocidad asertiva. La proliferación de las disertaciones muestra sólo que el discurso, en su forma demostrativa y filosófica, está él también escenificado, sometido al trabajo imprevisible de esa máquina que acumula sus enunciados, los pone en contradicción, los vuelve a lanzar, los prueba y los experimenta en escenas narrativas.

En ese espacio del simulacro, si las causalidades históricas, las urgencias de la realidad son suspendidas, no es en virtud de una simple responsabilidad de la ficción que lo transformaría todo, hasta el horror, en estética, sino que, en esa desconexión-distorsión, todo, y sobre todo lo peor, entran en la violencia de una *visión*. En ese sentido la ficción brutaliza la paz de los códigos cuyo lento ajustamiento domestica incluso lo insoportable, exaspera sus virtualidades, las pone en crisis. «Su fuerza es la de crear situaciones intolerables»: es lo que Borges dice de Kafka. En ese exceso que los desfigura, los rostros de lo real muestran sus rasgos; es por ello que, en su lugar, la función del texto no podría ser otra que la de una traición metódica.

Traición que afecta en primer lugar a todo lo que fundamenta las pretensiones de una lógica de la coherencia y de la consistencia, todo lo que sólo cabe bajo la causalidad de las consecuciones y de las consecuencias, en una palabra, todo lo que se gestiona bajo la garantía de la no contradicción. El trabajo de la ficción será demostrar sus elementos para hacerlos entrar en relaciones indecibles, forzar a los contrarios a una coexistencia imposible y desesperar a toda finalidad. Así, en Sade, el dominio absorbe los signos del no dominio, el discurso del poder es también el de su destrucción; exactamente como la libertad postula aparatos tiránicos, el deseo se mueve en el equivalente general y sólo cede en el detalle inintercambiable. Esa escenificación hace pensar la historia, exhibe sus extremos antagonistas, pero permanece históricamente impensable ella

misma, prácticamente imposible. Como ser de escritura, no es ni odiosa ni seductora, deja leer, deja ver lo que deforma, exaspera y pone en contradicción.

Se dirá que ese derecho a la contradicción siempre le ha sido reconocido al orden de la ficción y que inscribe en su ley de exención e incluso de inmunidad: todas las Artes poéticas, desde Aristóteles hasta Boileau nos recuerdan que la enunciación de la *mimesis* no tiene límites. Todo puede ser dicho, bajo la reserva única de que forme una obra de arte, es decir, que respete sus cánones. Ésa ilimitación es muy corta: el pacto estético tiene los contornos exactos del pacto ético. Lo decible es siempre trastocado en el orden de la ley. Se puede representar la tiranía, el crimen, el robo, el deseo, bajo reserva de sanción o de rescate. Es ahí donde Sade hace mala cara, pone la cara de no haber comprendido. Se apodera del derecho formal de decirlo todo, lo arranca al pacto que restringe su ejercicio e intenta su aventura inaudita, enunciando favorablemente el crimen, el vicio, la injusticia, por el hecho de hacer la prospección de los límites de lo soportable, de ver hasta dónde puede hablar la literatura. Con lo cual la somete a su mayor prueba, pues la obliga a acoger en su espacio a eso mismo que, por el precio del reconocimiento de sus derechos, se veta el acto de nombrarlo o narrarlo. La *crueldad* sadiana hay que verla precisamente ahí, en esa herida del pacto; la que el texto describe sobre los cuerpos sólo es producida por significar a ésta. Lo que Sade experimenta no son tan sólo los límites de la ficción, sino también, y sobre todo, el umbral de tolerancia de la institución que los traza. En los dos casos, lo que toca es la forma del vínculo social, es el orden de lo simbólico como unidad de la lengua y de todos los códigos (literarios, políticos, teóricos, etc.): Sade no maltrató nunca otra cosa que eso; pero se aplicó a ello como torturador implacable y minucioso. El que la institución política y la literaria se venguen, es algo que en suma está en el orden de las cosas; su fundamental complicidad de interés y su identidad de estructura sólo se hacen así aún más claras. Sade lo sabía muy bien; la tensión extrema de su escritura es el ser una escritura en estado de guerra: escribe siempre *contra*. Es por ello que es casi inevitable que su lectura sea polémica también ella; pero se equivoca y cae en la trampa misma que está destinada a los contradictores cuando toma a Sade como el pionero de una libera-

ción sexual o anarquista, como el teórico de desviaciones fantásticas; Sade no nos libera de nada, a no ser de los límites de lo decible, y del poder de intimación de los códigos, no nos cura de nada, a no ser —pero violentamente— de ese miedo ancestral. Y es efectivamente en y por ese tratamiento de choque dónde y cómo sucede algo que supera radicalmente el encerramiento textual y sus menudos goces del significante. Pues es en la misma operación, en el mismo movimiento, donde Sade prueba los límites de la ficción y los de la razón. En el primer caso abusa de un derecho hasta desnaturalizar la institución que lo otorga, y en el segundo caso accede y acelera una lógica hasta llevarla a su término monstruoso. Los dos *excesos* se hacen eco, se llaman uno al otro componiéndose en abismo. Trenzan juntos ese nudo vehemente e inflexible en el que se forma el pensamiento del texto: su extremada energía y su extremado humor. Uno lleva a la literatura al estado de dispositivo paroxístico; el otro produce una aceleración pánica y estupefacta de la Razón hasta configurarla como psicosis de la Historia. Todo sucede como si el nudo de esos dos movimientos se apretase alrededor de un vacío, el que se mantiene entre el juego del texto —su voluntad de simulacro— y lo que pone en juego— su voluntad de intervención. Es quizás entre esas dos extremidades donde es llevado así el texto de Sade, en esa brecha siempre ofrecida, donde se precipitan tanto el rumor que mitifica sus temas como la lectura que traduce o repite hasta la saciedad su sentido, pero donde quizás también persiste lo que hace hablar a unos y otros: la deuda del *nombre*, es decir, tanto como eso su malentendido. O bien entonces su intensidad.

## Índice

<i>A posteriori I / Continuación al comienzo</i>	5
<i>De un nombre mal entendido</i>	5

### PRIMERA PARTE

#### POÉTICA

1 LA DESTITUCIÓN DEL CUERPO LÍRICO	23
<i>El cuerpo al pie de la letra</i>	23
La desolladura y el corte a escuadra	26
<i>La reducción fisiológico/quirúrgica</i>	27
<i>La reducción maquinaica</i>	30
<i>La reducción aritmética</i>	33
<i>La reducción combinatoria</i>	39
El mal sujeto	47
El cuerpo in-enarrable	52
<i>La a-significancia</i>	52
<i>La desnudez</i>	56
El cuerpo / el texto	60
<i>Un texto subdeterminado</i>	61
2 DECIRLO TODO O LA ENCICLOPEDIA DEL EXCESO	65
Lo todo y lo demasiado	65
Recorrido y agotamiento: la obsesión por el resto	72
El amo del discurso, su cómplice y su otro	75
El goce y la enunciación	78
Lo inconfesable, lo obscuro, el detalle	83
El gabinete secreto o cómo decir lo indecible	88
El crimen de escritura	94

3	LA APATÍA LIBERTINA O LOS GOCES DEL MÉTODO	97
	Apatía / pasión: la búsqueda de los invariantes	98
	La ascesis libertina o el método práctico crítico	102
	El entusiasmo, las causas y la crueldad	111
	El dominio, la representación, la muerte	116
4	EL ESPACIO DEL CUADRO Y LO IMAGINABLE	119
	Cuadro: grabado, escena, esquema	120
	Decirlo todo, verlo todo: el panopticon erótico	124
	Espejo / cuadro, lo imaginario / lo imaginable	127
	<i>El juego de espejos o la máquina de cuadros</i>	129
	Teatralidad: el decir experimental	135
5	EL TIEMPO EN PAUSAS REGULARES	139
	La cláusula de inmediatez	142
	El principio de aceleración	150
	El tiempo amnésico	154

## SEGUNDA PARTE ECONÓMICA

6	EL MODO DE IMPRODUCCIÓN LIBERTINO	163
	El castillo o el modelo feudal	164
	<i>Dominación, explotación</i>	167
	<i>El consumo improductivo</i>	169
	El convento o el modelo monacal	171
	La fábrica o el modelo capitalista industrial	176
	<i>Los amos del capital y el proletariado del libertinaje</i>	178
	<i>El mecanizado del goce</i>	188
	La economía suntuaria: lujo y consunción	193
	<i>Mimesis</i> o el sistema de improducción	201
7	LO QUE EL CUERPO GASTA: EL «SEMEN» Y LA «MIERDA»	207
	La descarga: pérdida, reserva, reparación	208
	<i>El fantasma de la pérdida y la inhibición</i>	209
	<i>La representación de la comida</i>	212
	<i>Goce, destrucción</i>	213

	El ciclo excremental	216
	<i>El interdicto excremental</i>	218
	<i>El interdicto anal</i>	225
	<i>El Amo anal, el Retenedor</i>	229
	<i>El circuito intestinal o las entrañas de Silling</i>	233
	El emparejamiento estéril	238
8	EL INTERCAMBIO NO CONTRACTUAL	241
	El robo, la corrupción	244
	Faltar a la palabra dada	249
	El sexo intransitivo	255
	<i>El incesto: el intercambio inmediato</i>	256
	<i>La sodomía: el intercambio estéril</i>	260
	<i>La masturbación: el intercambio negado</i>	262
	El suplicio y la deuda	263
	<i>Habeas corpus</i>	263
	<i>El verdugo-acreedor</i>	266
	El pacto libidinal, el tercio incluso o la utopía libertina	272
	El complot: el juego mortal de los amos	277
9	LA MUJER, LA PROSTITUCIÓN, EL RELATO	281
	Sade y la novelista de la época clásica	282
	El trato mercantil narrativo	289
	La dominación masculina y el complot de los padres	291
	La réplica de las madres y la educación de las hijas	295
	El desquite de las libertinas	298
	La prueba por la naturaleza o el dispositivo	
	Justina/Juliette	303
	La narradora y su rufián	306
	<i>Cuerpo de Juliette, cuerpo del relato</i>	306
	<i>El autor, el macarra</i>	307
	<i>La escritura / la madre / el incesto</i>	308
	<i>A posteriori II / Continuación a la salida</i>	
	<i>Crueldad de la ficción: el escenario de la provocación crítica</i>	311