



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Escritura y corporalidad en el corpus literario sadiano:
abismo, sexo, naturaleza, idealidad y pornogramática

Writing and corporality in the sadian literary corpus:
abyss, sex, nature, ideality and pornogrammaire

Autor

Sergio Badules Rodríguez

Directora

Victoria Pérez Royo

Facultad de Filosofía y Letras – Grado en Filosofía

Curso 2021 – 2022

Io ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e tremo di gioia. Ho ucciso mio padre, mangiato carne humana e sto tremando di gioia. Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana, tremo di gioia.

PIER PAOLO PASOLINI, *Porcile*, 1969

Che cosa immensa e curiosa il mio amore. Non posso dirti chi amo ma non è questo che interessa. Mai, oggetto di passione amorosa è stato così infimo, per dir poco. Ciò che conta sono i suoi fenomeni; la profonda deformazione che esso ha causato in me che non è degenerazione sia chiaro.

PIER PAOLO PASOLINI, *Porcile*, 1969

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

SPINOZA, *Ética*, III, 2, esc.

La filosofía debe decirlo todo.

MARQUÉS DE SADE, *Histoire de Juliette*.

Índice

1. Introducción	3
2. La <i>logotesis</i> sadiana. La posibilidad de una operación <i>teatralizante</i>	6
3. La escritura sadiana como <i>el cuerpo de lo imposible</i>	9
4. Las negaciones del cuerpo en el texto sadiano.	11
4.1. El cuerpo <i>abierto</i> . El abismo, las vísceras y lo siniestro.	14
4.2. El cuerpo como sexo. <i>El rayo o la foudre</i>	16
4.3. El cuerpo como naturaleza.....	19
4.4. El cuerpo como <i>eídos</i>	21
4.5. El cuerpo como signo <i>cenemático</i> . <i>La pornogramática sadiana</i>	23
5. La operación <i>teatralizante</i> y <i>la máquina erótica</i>	26
6. Conclusiones.	30
7. Bibliografía.	32

1. Introducción.

La obra literaria de Sade constituye un experimento literario límite inclasificable. Ésta, a pesar de su estructura marcadamente teatral y expositivo-argumentativa, no se compone de una serie de diálogos filosóficos a la manera platónica, pues cualquier posible esbozo de teorización *eidética* es solamente un instante de interrupción pasajera de la escenificación sensible de la orgía libertina y, por consiguiente, de la repetición material y simbólica de los gestos perversos.

De igual forma, la novela y la dramaturgia sadianas tampoco son susceptibles de ser consideradas novelas didácticas o de formación al estilo ilustrado, pues en ellas asistimos al hundimiento moral de los protagonistas, así como a la impugnación de toda norma humana concebible y a la recreación escandalosa en el crimen perverso.

A su vez, tampoco podemos afirmar que el haber literario sadiano cumpla con los parámetros y estándares de la novela erótica propia del siglo XVIII, ya que en el universo sadiano no hay lugar para la seducción ni tampoco para el amor y, no obstante, no se trata estrictamente de pornografía en la medida en que la elaboración de una poética del ultraje, los sofismas teóricos y los discursos retóricos de los libertinos suspenden la coreografía orgiástica.

Este interesante ejercicio literario llevado a cabo por *el divino marqués* será objeto de estudio por parte de la crítica literaria y del pensamiento estructuralista de los años 60. Pensadores de la talla de Roland Barthes, Pierre Klossowski y Marcel Hénaff, entre otros, trataron de descifrar los enigmas de la escritura sadiana y los laberintos de su universo intelectual. Sade anticipa, proféticamente, la obra de Nietzsche, Stirner y Freud. No obstante, Sade no ha despertado solamente el interés de filósofos y semiólogos, sino también de artistas. Tal es el caso de los surrealistas y de los accionistas vieneses.

El texto sadiano se entrega al arrebató y la violencia desde *la dramaturgia del exceso* y, evidentemente, a través de la transgresión y del escándalo. La obra sadiana nos obliga a *mirar* y aquí *mirar* es *no poder mirar*. Transgrede el gusto y la moral generales e insiste “en unas prácticas artísticas que casi no pueden mirarse sin el desagrado que provoca la violencia, el asco y lo abyecto.”¹

Sade se rebela contra la razón ilustrada. Recordemos la afirmación de Adorno y

¹ AZNAR, YAYO, MARTÍNEZ, JOAQUÍN, *Últimas tendencias del arte*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2009, p. 31

Horkheimer al principio de su *Dialéctica de la Ilustración*.² La razón ilustrada resultó ser guía en un proyecto y programa de dominio de la naturaleza y del ser humano. Este proceso de racionalización tiende a un empobrecimiento extremo del pensamiento. Así, el resultado de este proceso de Ilustración es la reducción de la racionalidad humana a la razón instrumental y ésta, indefectiblemente, nos conduce a la barbarie. Por tanto, este proceso de racionalización tiene un claro resultado irracional.

Sade satura la razón ilustrada; la lleva a su extremo; la pervierte; extrae sus últimas consecuencias. Sade, al igual que, por ejemplo, los accionistas vieneses, “cree que hay que llevar el cuerpo a la mutilación, a la distorsión, a la aniquilación, hasta hacerlo irreconocible como producto de la civilización y de la razón, hasta sentirlo en lo animal, en lo oscuro, en lo rechazado, en lo que la sociedad no permite vivir, latir o jadear.”³

La obra sadiana explora las últimas consecuencias y resultados de la razón ilustrada y lo hace a través del cuerpo y de la escritura; de la escritura como cuerpo y el cuerpo como escritura.

Ahora bien, en lo que respecta a mi interés personal por la obra de Sade, podría decir que responde a una suerte de vocación de investigación filosófica dentro de los márgenes de lo literario.

Mi interés por Sade fue en un primer momento tan sólo político. Sin embargo, tras haber realizado un pequeño trabajo monográfico sobre las cuestiones del sentido, del lenguaje y de la crisis existencial dentro de la obra teatral y novelística de Samuel Beckett, trabajo en el que me apoyé en las herramientas deconstructivas derridianas, comencé a estudiar de una forma un tanto más ordenada y sistemática la semiótica y semiología francesas. Así, nació otro claro interés por los análisis y propuestas de Roland Barthes y Julia Kristeva. También mi acercamiento a la obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini ha sido fundamental para expandir mi comprensión de ciertas cuestiones como el deseo y la escena sadianas.

Con el tiempo, mi manera de ver el corpus literario sadiano cambió radicalmente: comencé a preocuparme por el texto en sí mismo, sus implicaciones filosóficas, literarias

² La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad.

ADORNO, THEODOR W., HORKHEIMER, MAX, *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid, 2016, p. 59

³ AZNAR, YAYO, MARTÍNEZ, JESÚS, *Op. cit.*, p. 31

y estéticas e, incluso, por sus posibles reflejos en el arte político contemporáneo. Poco a poco volqué en el texto sadiano mis preocupaciones semióticas y semiológicas, filosóficas y literarias, estéticas y políticas, etc.

Así, nuestro objeto de estudio será este excepcional ejercicio *logotético* sadiano que nace de una oposición frontal a la razón occidental; oposición que se manifiesta a través del *Texto* y de la *acción* y la corporalidad abyectas.

En primer lugar, propondremos tratar a Sade, siguiendo a Barthes, como un *logoteta*, como un fundador de lenguas. Veremos las tres operaciones básicas de la *logotesis* sadiana y señalaremos, apoyándonos en la semiótica y semiología francesas y en la literatura sobre la obra sadiana, la posibilidad de una operación *teatralizante* en la que se pongan en juego los cuerpos sadianos.

En segundo lugar, apuntaremos que la escritura sadiana ya es un cuerpo en sí mismo, *un cuerpo de lo imposible*, que comprende, a su vez, otros cuerpos.

En tercer lugar, estudiaremos, apoyándonos en la estructura propuesta por Jesús Ezquerro en *Sade, cinco modos de negar el cuerpo*, cinco comprensiones sadianas de la corporalidad; cinco formas de negar el cuerpo y de emprender libertinamente la búsqueda de la libertad; cinco modalidades corporales que entrarán en juego en la operación *teatralizante* y en *la máquina erótica sadiana*.

En cuarto lugar, consideramos fundamental abordar la operación *teatralizante*, anteriormente mencionada, y *la máquina erótica* sadiana, así como la resignificación semántica del cuerpo *signo*, pudiendo así este significar otras corporalidades (*abismo, sexo, naturaleza, éidos*) en el desarrollo de *la escena*. De igual forma, tratamos de ofrecer una visión panorámica del funcionamiento de esta *máquina*.

Ahora, atendiendo a los objetivos principales de este escrito, adentrémonos, sin más dilación, en el universo sadiano.

2. La logotesis sadiana. La posibilidad de una operación teatralizante.

Recordemos como Barthes comenzaba su obra *Sade, Fourier, Loyola* tratando a Sade como un *logoteta* o fundador de lenguas.⁴ Así, de acuerdo con Barthes, Sade no sería el fundador de un *lenguaje lingüístico* ni de un *lenguaje de comunicación* o con intenciones comunicativas, pues se trata, ciertamente, de un *lenguaje natural* o, más bien, *atravesado por la naturaleza ...* un lenguaje que solamente tiene, para Barthes, valor en relación con la definición semiológica del texto.

Este nuevo lenguaje, *lenguaje natural o atravesado por la naturaleza*, imbricado en una estructura estilístico-representativa, seguirá las vías de creación, claro está, propias de un *lenguaje natural*. En tales vías, señaladas por el semiólogo francés, hemos de destacar tres operaciones claves de la actividad del *logoteta*, que, en nuestro caso, es Sade:

1. La primera operación es, pues, adoptar un procedimiento de aislamiento, esto es, aislarse. Ello se debe a que el nuevo idioma deberá surgir o nacer de un vacío material. Se precisa, entonces, de un espacio anterior que sea capaz de separar el nuevo idioma de aquellos idiomas que, de acuerdo con Barthes, se muestran ociosos y anticuados, pues los *ruidos* y *resonancias* de tales idiomas podrían perturbar el nuevo idioma. Se trata, entonces, de evitar toda posible interferencia sígnica en el nuevo lenguaje. Será esta la razón por la que Sade encerrará a sus libertinos en lugares inviolables como el castillo de Silling o el convento de Sainte-Marie-des-Bois.
2. La segunda operación que ocupará al *logoteta* será la articulación misma de la nueva lengua. Sade distribuirá el placer en su nueva lengua y en su escritura del mismo modo en que las palabras son distribuidas en una frase. Para ello, Sade acuñará *posturas*, *imágenes*, *episodios*, *sesiones*, etc. Estos serán los nuevos signos diferenciados que, al formar parte de una combinatoria sígnico-corporal integrada, darán lugar al *lenguaje sadiano*. Así, vemos como Sade recuenta, combina, dispone y produce incesantemente reglas de ensamblaje sintáctico, composicional y creativo.
3. La tercera y última operación será aquella vinculada a la ordenación, es decir, la acción de ordenar. Sade no sólo dispone unos signos elementales, sino que también somete, según Barthes, la gran secuencia erótica a un orden superior

⁴ BARTHES, ROLAND, *Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, París, 1971, pp. 7-16

que no es sintáctico, sino métrico. El discurso sadiano es siempre enunciado por un ordenador, un maestro de ceremonias, un retórico ... un libertino. El libertino sadiano será siempre aquel individuo que, bajo algo semejante a un goce pedagógico, dispondrá las posturas y dirigirá lo que podríamos llamar la marcha general de la operación erótica. El ejercicio, la sesión ... la orgía siempre ha de estar reglada, pero no reglamentada, por alguien que no es un sujeto como tal, sino más bien un regidor del *episodio*.

Estas operaciones de aislamiento, articulación y ordenación lingüísticas obedecen a una estructuración ritual y planificadora de la escritura, de la escena y de la disposición de los cuerpos; estructuración que, en última instancia, se nos muestra como imprescindible para la maximización sadiana del placer. Cabe decir aquí que cualquier forma del texto sólo es ritual o planificación ordenadora del propio *placer del Texto*.

Ahora bien, la *logotesis* o fundación de lenguas no se queda en la creación de rituales planificadores, esto es, en la elaboración de una retórica o fundación de un nuevo sistema. Sade no es el autor de un sistema ... aquello que podríamos llamar un filósofo, un sabio o un pensador. Sade es un *formulador* ... Sade es un *escritor*.

Así, con el objeto de crear *hasta el final* un lenguaje nuevo, se nos antoja necesaria una cuarta operación o sub-operación incluida dentro de la tercera, una operación que sugiere la propia semiología barthesiana. Ésta consistiría en un *ejercicio de teatralización* ... en un *ejercicio performático*. Nos preguntamos, pues, con Barthes, lo siguiente: ¿qué es *teatralizar*? ¿en qué consiste esta *operación teatralizante*?

Teatralizar no es, en modo alguno, adornar u ornamentar la representación o la escena. *Teatralizar es ilimitar el lenguaje* y, ante todo, una modalidad de la escritura. Si bien Sade, por su posición histórica, está adscrito a una ideología de la representación y del signo, lo que en verdad produce Sade, si lo comprendemos como un *logoteta*, son *textos*. Esto es, Sade sustituye la monotonía del estilo por el volumen de la escritura. El estilo se absorbe en la escritura que, ciertamente, aparece en el momento justo en el que se produce una suerte de escalonamiento del significante que imposibilita la apreciación o identificación de fondo de lenguaje alguno. De igual modo, el sistema se deshace para convertirse en sistemática; la novela se hace novelesca, la oración obsesiva, etc. Así, Sade deja de ser erótico y sólo resta o queda ante nosotros *el escenógrafo*, es decir, aquel que se dispersa a través de los soportes que él mismo va plantando y escalonando hasta el infinito.

Existe, pues, la posibilidad de *una teatralización y acción plenamente sadianas*; una posibilidad que, posteriormente, confirmaremos con la *pornogramática*. Tan sólo adelantaremos que dicha *teatralización sadiana* radica en la naturaleza misma del Texto como objeto de placer. Diremos con Barthes:

Le Texte est un objet de plaisir. [...] Parfois, pourtant, le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte): lorsque le texte "littéraire" (*le Livre*) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (*l'écriture de l'Autre*) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref quand il se produit *une co-existence*. L'indice du plaisir du Texte est alors que nous puissions vivre avec Fourier, avec Sade. [...] il s'agit de faire passer dans notre quotidienneté des fragments d'intelligible (*des "formules"*) issus du texte admiré (admiré précisément parce qu'il essaime bien); il s'agit de parler ce texte, non de l'agir, en lui laissant la distance d'une citation, la force d'irruption, d'un mot frappé, d'une vérité de langage; notre vie quotidienne devient alors elle-même un théâtre qui a pour décor notre propre habitat social; vivre avec Sade, c'est, à certains moments, parler sadien [...].

Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur. [...] L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité; il est un simple pluriel de "charmes", le lieu de quelques détails ténus [...]; ce n'est pas une personne (civile, morale), *c'est un corps*.⁵

¿Cómo gozar del texto sadiano? ¿Cómo vivir con Sade? ¿Cómo *hablar sadiano*? ¿Cómo afrontar ese *retorno amistoso de Sade* al que asistimos, por ejemplo, en contadas ocasiones en el arte político de los 60 y posterior al 68? Todos estos interrogantes afloran al enfrentarnos a nuestro insólito objeto de estudio, es decir, la obra del marqués de Sade; objeto de estudio clave para una comprensión contemporánea de lo literario-textual, de la estética performática en torno a los cuerpos y la disposición de los mismos, del manejo sugestivo de la abyección y la perversión en su actitud transgresora del límite y de la norma, etc. Ya no *hay que quemar a Sade*, sino que hay que vivir con él; hay que hablar su texto, entender su *cuerpo*, sus escrituras y sus *acciones*.

⁵ Ibid, pp. 12-13

Traducción personal del fragmento citado:

El Texto es un objeto de placer. [...] A veces, sin embargo, el placer del Texto se consume de forma más profunda (y entonces es cuando podemos decir realmente que hay Texto): cuando el texto "literario" (*el Libro*) transmigre a nuestra vida, cuando otra escritura (*la escritura del Otro*) consigue escribir fragmentos de nuestra propia cotidianidad, es decir, cuando se produce *una coexistencia*. La medida del placer del Texto es que podamos vivir con Fourier, con Sade. [...] se trata de hacer pasar a nuestra vida cotidiana fragmentos inteligibles (*las "fórmulas"*) procedentes del texto admirado (admirado precisamente porque prolifera); se trata de hablar ese texto, no de actuarlo, dejándole la distancia de una cita, la fuerza de irrupción de una palabra acuñada, de una verdad de lenguaje: nuestra vida cotidiana se convierte a su vez en un teatro que tiene como decorado nuestro propio hábitat social; vivir con Sade es, en determinados momentos, hablar sadiano [...]. El placer del Texto supone también una vuelta amistosa del autor. [...] El autor que viene de su texto y va a nuestra vida no tiene unidad; es un simple plural de "encantos", el soporte de algunos detalles tenues [...]; no es una personal (civil, moral), *es un cuerpo*.

3. La escritura sadiana como *el cuerpo de lo imposible*.

Como ya hemos señalado anteriormente, existen tres operaciones claves en la labor del *logoteta*. De entre ellas, consideramos fundamental para lo que ahora nos ocupa la operación del aislamiento. El ingente y abisal corpus literario sadiano, esta *masa de tinieblas*⁶, es el efecto de un cuerpo cautivo, pues en el seno del cuerpo preso germina otro cuerpo hecho de libertad. Dicho cuerpo es *la escritura*.

El encierro en la cárcel transmuta el cuerpo del mismo Sade. El encierro sublima su cuerpo en escritura. La tinta se derrama en una infinidad de páginas configurando así otro cuerpo ... un cuerpo monstruoso y abyecto, pero bello. La escritura es, por tanto, el otro cuerpo de Sade, es decir, es el cuerpo de Sade que no es su cuerpo físico. Este otro cuerpo de Sade es un cuerpo infinito ... un cuerpo infinitamente potente e infinitamente libre. La escritura es, pues, la potencia y la libertad del escritor encarcelado.

Dicho cuerpo infinito está hecho de deseo y crece, por lo tanto, con la ausencia de su objeto. Incluso en esa cárcel que es el castillo de Silling, allá donde todo está permitido, el deseo no se sacia nunca. Allá se desea lo que no es. El deseo termina por ser, en última instancia, deseo de nada. Allá se consuma, de este modo, el crimen de la negación de *lo real* afirmando, así, el libertino la soberanía de su deseo aniquilando o negando.

Ahora bien, este deseo de aniquilación se alza contra el universo y contra el ser y, sin embargo, dicho deseo le es otorgado al libertino por la naturaleza misma. Este deseo de dimensiones cósmicas sólo puede consumarse mediante un crimen *hiperbólico*. La naturaleza bien pudiera parecer inconsecuente y contradictoria por insuflar tales deseos y pasiones en los libertinos, pero es necesario que la naturaleza despierte tales deseos para que nosotros podamos encontrar el verdadero lugar en el que estos se realizan: la imaginación, es decir, *la escritura*.

Sade es, de esta manera, *el narrador de lo imposible*. Recordemos de nuevo las puestas en escena, aquellas que reciben por parte de Barthes la nomenclatura de *impossibilia*, pues son imposibles. Y es precisamente esta imposibilidad de la escena sadiana lo que apunta a que *única y solamente hay escritura*. Allí donde el cuerpo real fracasa por imposibilidad triunfa el otro cuerpo, es decir, la escritura. Es así como podemos sostener que *la escritura es el cuerpo de lo imposible*.⁷

⁶ Expresión utilizada por Annie Le Brun para referirse al conjunto de la obra sadiana.

⁷ En lo que respecta al *cuerpo*, cabe decir que, si bien, el término "*cuerpo*", entendido sadianamente, apela a un cuerpo fundamentalmente físico y material, como es claramente el caso del cuerpo encarcelado del propio Sade que comentábamos anteriormente, el *cuerpo* comprendido *more sadiano* se funde con los planos físico y metafísico de la naturaleza, con el texto y con la escritura y, claro está, con los otros cuerpos que lo rodean. Este

Tal escritura imbuida de imposibilidad y deseo teje un texto sin centro, sin referente, por medio del cual no se expresa ningún yo, pues “perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.”⁸ El yo se disuelve en el texto y nos revela que el autor es, simplemente, una máscara. El autor es, por tanto, el último *Être suprême* que ha de ser derribado. Ahora bien, si todo texto es apócrifo, ¿quién escribe el texto? El texto, pues, no lo escribo yo, sino el deseo que hay en mí.

Este *placer del Texto* barthesiano, al que aquí apelamos, es justamente “ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi.”⁹ Nosotros no leemos el texto sadiano, sino que es el texto el que nos *lee* a nosotros desde un deseo inhumano en el que ningún yo puede reconocerse; deseo que se apoya en la perversión de la razón normativa y en el ejercicio *logotético*.

El universo sadiano nos conduce a una escritura ordenada por el desorden del propio deseo y expresada en un nuevo *lenguaje natural*. El universo sadiano nos lanza, nos abisma, hacia una escritura que, ciertamente, llega a ser intolerable en la misma medida en que el deseo, el placer y la razón se nos hacen intolerables e imposibles. Así, señalamos *la escritura como el cuerpo de lo imposible*; un cuerpo que, como veremos enseguida, comprende muchos más cuerpos.

uso del término cuerpo es, ciertamente, muy abierto, versátil y flexible, pero permite navegar con mayor soltura entre las páginas de la obra del *divino marqués*, así como poder llegar a comprender cómo este alcanza *cotas imposibles*.

⁸ BARTHES, ROLAND, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, París, 1973, p. 85

Traducción personal del fragmento citado:

[...] perdido en ese tejido – esa textura – el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela.

⁹ *Ibid*, p. 27

Traducción personal del fragmento citado:

[...] ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas – pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.

4. Las negaciones del cuerpo en el texto sadiano.

Adentrémonos mucho más en el texto sadiano. Éste nos invita a comprender el cuerpo como *abismo*, como *sexo*, como *naturaleza*, como *éidos* y como *signo*. Para ello seguiremos el itinerario propuesto por Jesús Ezquerra.¹⁰ Éste sostiene que estas cinco formas de comprender el cuerpo son cinco vías o caminos que conducen a la nada. Por ello, es evidente que estas cinco maneras de entender el cuerpo son, ciertamente, cinco maneras de negarlo, pues hemos de tener presente que *el libertino emprende la búsqueda del propio cuerpo a través de la negación del cuerpo de los otros*. Ezquerra afirma que, en última instancia, esta búsqueda del propio cuerpo a través de la acción aniquiladora, constituye *una búsqueda de la libertad, una libertad que sólo se reconoce en la nada*.

Ahondemos primero en la idiosincrasia del cuerpo libertino. Siguiendo a Ezquerra, retomaremos la división clásica entre hombres libres y esclavos propuesta por el jurista romano Gayo en el comentario primero de sus *Institutiones*.¹¹ Así, de acuerdo con esta distinción, el género de los hombres libres quedaría, a su vez, subdividido en “*ingenuos*” (*ingenui*) y “*libertinos*” (*libertini*):

Ingenuos son quienes han nacido libres; libertinos los que han sido manumitidos de una lícita esclavitud.¹²

La libertad del libertino es, entonces, una *libertad recobrada* y no tenida desde el momento en que uno nace, mientras que la libertad del hombre ingenuo es una *libertad ingénita*. Dicha libertad del libertino es *recobrada* tras una *lícita esclavitud* y ésta, la libertad, adquiere sentido en contraste con su opuesto, es decir, como negación de su opuesto (esto es, como negación de la esclavitud). Ezquerra nos dice:

Sólo quien emerge del sueño tiene pleno derecho a denominarse “despierto” y no el perpetuo insomne. Sólo quien puede morir puede genuinamente sentirse vivo y no el inmortal. Análogamente, quien no ha conocido la esclavitud no merece llamarse *libre*. Se trata solamente de un *ingenuo*.¹³

¹⁰ EZQUERRA, JESÚS, (2012), *Sade, cinco modos de negar el cuerpo*, en *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, pp. 465-480

¹¹ Si bien sería preferible sustituir el término “hombre” por “ser humano”, aquí decidimos mantenerlo dado que se trata de una distinción jurídica propia del contexto histórico, cultural y social romano. Se trata de un contexto marcado jurídicamente por la estructura familiar patriarcal, esto es, por la subyugación de la unidad familiar a la figura del *pater familias*. De igual forma, la distinción entre *libres* e *ingenuos* tan sólo afecta al género masculino. No obstante, dentro del universo sadiano bien podríamos decir que esta distinción es extensible a todo género, pues el libertinaje no entiende de géneros.

¹² *Gai institutionum commentarii quator, commentarius primus*, III, §§ 9-11, en DOMINGO, RAFAEL (coord.), *Textos de Derecho Romano*, Aranzadi, Cizur Menor, 2002, p. 41

¹³ EZQUERRA, JESÚS, *Op. cit.*, p. 466

El *ingenuo* es, pues, aquel que posee su cuerpo desde el mismísimo momento de su nacimiento. Es así como el *ingenuo* se nos revela como el legítimo propietario de su cuerpo y, en tanto que es dueño de su cuerpo, puede darlo y puede serle arrebatado.

El *libertino*, por el contrario, es quien, encontrándose de entrada desposeído de su propio cuerpo, éste le puede ser concedido por *otro*, esto es, por ejemplo, por un hipotético amo, como si de una suerte de don o regalo se tratase. Dicho sujeto desposeído de su cuerpo se convierte realmente en *libertino* una vez ha recibido el don de su cuerpo a manos del otro.

De acuerdo con lo anterior, el *ingenuo* vendría a ser un donante potencial de *su* cuerpo, mientras que el esclavo, y futurible *libertino*, sería un receptor potencial de un cuerpo que no es suyo. De nuevo, recalcamos que éste, el esclavo, se convierte en *libertino* cuando le es donado dicho cuerpo que no posee.

De este modo, salta a la vista que el cuerpo del *libertino* viene del otro. Es más, el cuerpo del *libertino* es *lo otro* y, por tanto, la negación de sí.

Ahora bien, recordemos, al igual que hace Ezquerria, que el primer acto fundacional y constitutivo de la identidad, de un yo, de una falsa imagen unificadora, en la teoría de la identificación psicoanalítica lacaniana, es decir, en la *Teoría del Espejo*, tiene lugar gracias a una segunda imagen auxiliadora exterior: *el Otro o la ipseidad*.

Así, en los comienzos de la vida anímica del sujeto se anticipa el acto psíquico de la identificación primaria; siendo esta identificación el más primigenio lazo afectivo con el individuo ajeno al yo y, a su vez, la primera convicción acerca de la propia existencia.

En este contexto de desamparo original, marcado por la prematuración motriz, el niño colocado ante el espejo lleva a cabo una aprehensión del cuerpo como una imagen exterior a sí mismo; pues inicialmente éste no concibe para sí la experiencia del propio como una totalidad unificada; sino como si de la dispersión de todos sus miembros se tratase (*fantasme du corps morcelé*), como un *cuerpo fragmentado*.¹⁴

En ese estadio el yo es el otro, la imagen especular. El yo es una imagen externa que salva al infante de un despedazamiento original ... de la locura y la enajenación. La identidad alcanzada mediante la imagen especular es, sin lugar a dudas, una identidad enajenante. Decir “soy yo” es decir “soy (es) otro”. Esto es el *je est un autre* de Rimbaud. Todos somos, por lo

¹⁴ *Thèse II: L'agressivité dans l'expérience, nous est donnée comme intention d'agression et comme image de dislocation corporelle, et c'est sous de tels modes qu'elle se demontre efficiente.*
PALMIER, JEAN-MICHEL, *Lacan. Le Symbolique et l'Imaginaire*, Psychothèque: Editions Universitaires, París, 1972, p. 27

tanto, en cierta medida, un cuerpo negado y esclavados de una imagen.

De igual forma, la recurrencia a la imagen especular también se encuentra presente de forma similar en *Anatomía de la imagen*, obra del artista surrealista Hans Bellmer. Bellmer comprenderá los diferentes modos de expresión (gestual; gutural; actual o de la acción; creativo-objetual; expresivo-lingüística) son fruto de un mismo conjunto de mecanismos psicofisiológicos y que obedecen a una única ley vinculada al *reflejo*. Encontramos que aquello que Bellmer comprende como *focos artificiales de la excitación* (esto es, la contracción violenta de los músculos de la mano y de los dedos, la mano crispada, etc.) se ligan de forma irremediable al dolor. De este modo, el *reflejo* bellmeriano puede ser entendido como un *desdoblamiento* de dichos *focos artificiales y virtuales de la excitación y del dolor* y, evidentemente, del dolor que los focos mismos irradian. En último término, Bellmer concibe nuestra *vida expresiva* bajo la forma de una sucesión de desplazamientos deliberados y deliberativos que nos conducen del malestar provocado por el dolor a la imagen misma del dolor. Así, diremos con Bellmer, que “la expresión, con lo que comporta de placer, es un dolor desplazado, una liberación.”¹⁵

Así, a partir de la conjunción de ciertos aspectos de la *Teoría del Espejo* lacaniana y de los estudios anatómicos bellmerianos, podremos comprender lo siguiente: en última instancia, esta extrañeza del *libertino* con respecto de su propio cuerpo, entendida como su seña de identidad, apunta a la definición de *la acción libertina*, en términos generales, como un claro *intento de reapropiación y reconquista del cuerpo*. Tal reapropiación y tal reconquista del cuerpo es lo que hace del ser humano un auténtico libertino. *Los cuerpos negados de los otros* han de ser interpretados, en la obra sadiana, y de acuerdo con lo expuesto anteriormente, como una suerte de espejos en los que el libertino buscará su propio cuerpo negado. *La acción libertina* tomará la forma de un desplazamiento placentero y liberador del dolor del libertino hacia la imagen desdoblada y especular de la víctima.

Procedamos ahora a abordar estas cinco modalidades de la corporalidad sadiana que nos permiten reconocer *la acción aniquiladora del libertino sadiano* como una búsqueda de la libertad que tan sólo se reconoce en la *nada*.¹⁶ De igual forma, podremos también apreciar la versatilidad y flexibilidad del término y concepto de “*cuerpo*” en la obra sadiana. Veremos, entonces, la manera en que éste no sólo es físico-matérico, sino también metafísico y literario-

¹⁵ BELLMER, HANS, *Anatomía de la imagen*, Ediciones de La Central, Barcelona, 2010, p. 6

¹⁶ El concepto de “*nada*” refiere aquí a una suerte de vacío metafísico y ontológico al que nos conduce la destrucción y negación del cuerpo en el texto sadiano. En determinadas ocasiones, encontraremos que el término “*vacío*” remite también a este estado de vacuidad ontológica y metafísica.

textual.

4.1. El cuerpo *abierto*. El abismo, las vísceras y lo siniestro.

Abordar esta primera negación sadiana del cuerpo exige ser consciente de lo siguiente: la opacidad del cuerpo humano se ve vulnerada en la Modernidad por la autopsia médica; esto es, por un procedimiento de *apertura forzada* del cuerpo *cerrado* que lleva a cabo la mirada médico-anatómica moderna. El cuerpo humano *abierto* mediante la autopsia médica muestra una interioridad indecible e inimaginable; caótica e informe: nos enfrenta irremediablemente a *lo real* lacaniano.¹⁷ En esta primera forma de negación sadiana del cuerpo nos enfrentaremos, pues, a *lo real ... a lo imposible*.

Como decíamos, la primera forma de negación del cuerpo que opera el libertino sadiano e, incluso, sádico es su *apertura*. El cuerpo de la víctima, en *el tocador*, en el *boudoir*, es despedazado, eviscerado, fragmentado, quebrado, violado, humillado, etc. La víctima es para el libertino lo mismo que un juguete para un niño. El cuerpo de la víctima adopta un rol de *juguete*; un juguete de carne y hueso, pero, a fin de cuentas, un juguete que será destrozado racionalmente por el libertino.

La pérdida de unidad, identidad y nombrabilidad, experimentada por el cuerpo mediante la negación operada como *apertura*, convierte al cuerpo, en última instancia, en el objeto de angustia por excelencia. El cuerpo *abierto* nos coloca ante una identidad subjetiva que se nos revela como lo más lejano, lo más informe, lo más indecible, lo más irrepresentable y, por ende, lo más ajeno al sujeto mismo.

De este modo, vemos que el discurso sadiano queda caracterizado, en un primer momento, por este asomarse al *abismo* que es el cuerpo *abierto* y contarnos con todo detalle lo que ve. Asistimos, como bien indica Ezquerria, a un *hablar libremente y con franqueza*, a una *parresía sadiana*, que, con su ansia de decirlo todo, termina diciendo lo indecible del cuerpo; esto es, *desdiciendo* el cuerpo. Al decir de Marcel Hénaff, estaríamos ante un *decirlo todo* o la *enciclopedia del exceso*.

Este *desdecir* el cuerpo, fruto del *enfrentamiento del individuo con sus propias vísceras* y de este *decir lo indecible*, se traduce, de acuerdo, con Ezquerria, en un *desnudar al cuerpo de sí mismo*.¹⁸

¹⁷ Aquí *lo real* queda, para nosotros, definido como aquello que intentamos aprehender mediante *lo imposible* como modalidad lógica. *Lo real* es, por tanto, lo que no tiene sentido y, no obstante, encuentra en el *síntoma* su representación en el campo del sentido y de *lo simbólico*.

¹⁸ Aquí consideramos muy ilustrativo y de gran ayuda, al igual que hace Ezquerria, el cuento de Alphonse Allais,

Podemos aventurar que Sade es el primer escritor que, por primera vez en la literatura occidental moderna, invita al lector a asomarse a *l'envers de la face*, al envés del rostro, al envés de la piel, al rostro sin rostro, a las vísceras ... a las entrañas. Ezquerria escribe:

El cuerpo sadiano, al igual que el de la *Venus anatómica* que Clemente Susini modeló entre 1781 y 1782, no sólo es el de una diosa dormida, sino también y sobre todo, el de una mujer *destripada*. Bajo las manos del libertino el telón del cuerpo se abre. Lo interior se exterioriza. El horror emerge anulando la belleza de la que es condición y límite.¹⁹

La *Venus anatómica* de Susini²⁰, en tanto que cuerpo de una diosa dormida, nos remite a una belleza que es presencia divina, encarnación y revelación del infinito en lo finito. Lo bello es, según Eugenio Trías, el punto de partida de un periplo y de una particular singladura hacia el mismísimo corazón de lo divino. Y es así que, por el hecho de ser bellamente divina y divinamente bella, la *Venus anatómica* se nos da como característicamente tenebrosa.

Será, entonces, este carácter tenebroso de la deidad *destripada*, carácter que solamente se manifiesta sensiblemente a través de su faz y cuerpo, aquello que rebasará vertiginosamente lo bello en la categoría de lo siniestro. Tal rebasamiento categorial de lo bello e, incluso de lo sublime²¹, en lo siniestro es fruto de un abismamiento de nuestra curiosidad sensible e intelectual hacia ese fondo del ser y abismo sin fondo que resulta ser, en último término, el cuerpo *abierto*. Diremos, entonces, con Rilke que “lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.”²² Este comienzo de lo terrible todavía soportable que, aún debiendo permanecer oculto, se nos ha revelado como sentimiento de lo siniestro; esto es, al decir de Freud, como *das Unheimliche*.

Si atendemos a la definición freudiana de *das Unheimliche*, lo siniestro vendría a ser aquella sensación o sentimiento de espanto, pavor, repulsa desagradable ... asco que se adhiere a las cosas conocidas, familiares, hogareñas, domésticas, etc. *Das Unheimliche* es aquello que,

recordado por André Breton en sus *Manifiestos del surrealismo*, en el que una bailarina se va desnudando poco a poco, es decir, retirando un velo tras otro en su danza para el sultán. Cuando la bailarina ha quedado despojada de toda su ropa, el sultán hace un gesto para que ésta siga desnudándose. Seguidamente, el gran visir ordena que le arranquen la piel a la bailarina. Esa bailarina desollada, desnudada de sí, es el cuerpo sadiano por excelencia.

BRETON, ANDRÉ, *Manifiestos del surrealismo*, Visor Libros, Madrid, 2009, p. 200

¹⁹ EZQUERRA, JESÚS, *Op. cit.*, p. 469

²⁰ Véase DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Venus rajada*, Losada, Buenos Aires, 2005, pp. 124 ss.

²¹ De acuerdo con Trías, el sentimiento estético no queda restringido en el idealismo alemán a la categoría limitativa de lo bello previa a la filosofía kantiana. Se produce un ensanchamiento del ámbito estético que nos permite incluso sintetizar lo bello y lo sublime en una única categoría. Lo bello es, entonces, conceptualizado bajo la síntesis totalizante de las nociones kantianas de lo bello y lo sublime.

TRÍAS, EUGENIO, *Lo bello y lo siniestro*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2019, pp. 41-43

²² [...] Pues lo hermoso no es más que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar, y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente, rehúsa destruirnos.

RILKE, RAINER MARÍA, *Antología poética*, Austral, Barcelona, 2016, p. 207

aún siéndonos familiar, e incluso propio, nos resulta angustiosamente terrorífico y atroz y que, por tanto, su mera presencia genera en nosotros un sentimiento de incomodidad y extrañeza. “Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible.”²³

Es preciso matizar que lo siniestro se nos da bajo la categoría de *lo abyecto*.

Retomemos el cuerpo *abierto* sadiano, nuestra *Venus anatómica*. Dicho cuerpo *abierto*, por el hecho de *estar abierto*, ya no es cuerpo, sino una dispersión heterogénea de partes sin unidad alguna. En último término, este cuerpo *abierto* y *desentrañado* al que nos enfrentamos se nos revela, como bien señala Ezquerria, como una “colección de vísceras colgando o ensartadas en palos. Es *diversidad*: diferencia indiferenciada sin identidad. Es multitud disgregada, masa sin forma, carne sin *éidos*.”²⁴

Así, podemos decir que “el cuerpo *abierto*, eviscerado, desvestido de sí, es lo no categorizable como cuerpo. El cuerpo *desvelado*. La revelación de la dispersión originaria previa a la imagen salvadora (unificadora) del yo. El abismo angustioso donde se hunde toda significación, donde *nada* es reconocible.”²⁵

4.2. El cuerpo como sexo. *El rayo o la foudre*.

La segunda negación sadiana del cuerpo nos exige percatarnos de la equivalencia fundamental, en la obra de Sade, entre los términos “cuerpo” y “sexo”. Todo en el cuerpo sadiano es sexo y todo en él nos remite a una sexualidad, podríamos decir, de carácter pantomorfo. Este sexo que encontramos en el cuerpo sadiano es perverso, pues la perversidad es intrínseca al sexo sadiano en la medida en que éste se traduce en la insubordinación de las funciones del vivir²⁶; esto es, en la medida en que el sexo no se orienta a la reproducción, sino a la destrucción.

Ahora bien, Ezquerria señala como un claro ejemplo de esta sexualidad pantomorfa o pansexualismo sadiano *el rayo (la foudre)* que atraviesa el cuerpo de Justine *invirtiéndola*. Se trata justamente del *rayo* del final de *Juliette o las prosperidades del vicio*, cuando Madame de Lorsang, es decir, Juliette, rodeada de sus amigos libertinos, decide el destino de su hermana Justine:

²³ TRÍAS, EUGENIO, *Op. cit.*, p. 45

²⁴ EZQUERRA, JESÚS, *Op. cit.*, p. 470

²⁵ *Ibid*, p. 479

²⁶ Por esta razón, Pierre Klossowski considera el acto sodomita como intrínsecamente perverso.

- Amigos míos – dice a la feliz reunión –, con frecuencia he visto que en aventuras parecidas resultaba extremadamente instructivo tentar a la suerte. Se está formando una horrible tormenta; entreguemos esta criatura al rayo; me convierto si la respeta.
- ¡Maravilloso! – exclamó todo el mundo.
- Es una idea que me vuelve loca – dice Madame de Lorsange –, no dudemos en ponerla en práctica.²⁷

Comprender lo que a continuación queremos exponer exige, entender con Sade que el universo, siempre en perpetuo devenir, es un complejo de fuerzas y tensiones en continua mutación. La obra de Sade no puede ser comprendida sin tener en cuenta la presencia de la energía, pues ésta es, sin duda, un principio activo a través del cual se ensueña la realidad, se genera el metadiscurso y se construye el universo de ficción. La energía vendría a ser, en última instancia, un principio vertebrador en la estructura narrativa y simbólica del texto sadiano.

Así, la idea de orden, de un orden natural, de clase, de escena, de acción, etc., es esencial en el universo sadiano. Ahora bien, este orden al que apela el universo sadiano es un orden subvertido, reconstruido a partir de un proceso complejo generado por la infraestructura psicosensores del yo. Se trata, por tanto, de un orden oximorónico que integra la estructura misma del desorden, reproduciendo así el equilibrio cósmico ... el equilibrio de la naturaleza.

Vemos, entonces, como *el sadismo de Sade* no es otra cosa que la traducción en energía humana, y sobre todo a través de la radicalización del deseo en la ensoñación de la escritura, de las grandes fuerzas cósmicas ... de las grandes fuerzas de la naturaleza.

De este modo, el deseo libertino se integra en el gran orden cósmico. Su deseo obedece a la naturaleza y la naturaleza, a su vez, no duda, como aquí sucede, en secundar sus deseos:

Brilla el relámpago, silba el viento, el fuego del cielo agita las nubes; las mueve de una forma horrible ... Se hubiese dicho que la naturaleza aburrída de sus obras, estaba dispuesta a confundir a todos los elementos para obligarlos a tomar formas nuevas.²⁸

Ezquerria señala aquí con gran acierto como el carácter *evocativo* del verbo “*ébranler*”. “*Ébranler*” (*socavar, sacudir, delibitar*) describe aquí la acción ejercida por el relámpago sobre las nubes. Tal verbo evoca el que usa el marqués de Sade mayormente para referirse a la

²⁷ MARQUÉS DE SADE, *Juliette o las prosperidades del vicio*, Tusquets Editores, Barcelona, 2020, p. 964

²⁸ *Ibid.*

Texto original en francés:

[...] L'éclair brille, les vents sifflent, le feu du ciel agite les nues; il les ébranle d'une manière horrible; on eût dit que la nature, ennuyée de ses ouvrages, fut prête à confondre tous les éléments, pour les contraindre à des formes nouvelles.

MARQUÉS DE SADE, *Histoire de Juliette*, en *Oeuvres*, t. III, pp. 1258-1259

masturbación: el verbo “*branler*”. El verbo “*branler*” será empleado, un poco más adelante, para describir la masturbación de Juliette, masturbación fruto de la excitación que produce en este personaje la sodomización del cadáver de su hermana Justine por parte de los libertinos.²⁹ También es de recordar la homofonía de los vocablos “*foudre*” (*rayo*) y “*foutre*” (*joder / follar*).

Teniendo en cuenta estas distinciones, la lectura que Ezquerra nos ofrece de lo que en los cielos acontece:

El “fuego del cielo” masturba las nubes hasta la eyaculación: el rayo. [...] Es el orgasmo de la naturaleza, por lo tanto, el que mata a Justine.³⁰

Recapitulando, los cuatro libertinos dejan a su víctima, la virtuosa Justine, a la intemperie ... a merced del *rayo*. Esperan resguardados, ansiosos ... expectantes a que se consume la *violación*. Habiendo Justine ya casi alcanzado el gran camino que bordea el castillo, “un rayo la arroja al suelo, atravesándola de parte a parte.”³¹

El rayo, entonces, atraviesa de parte parte a Justine ... la invierte (la renverse). ¿Cuál es la operación que lleva a cabo esta manifestación de las fuerzas cósmicas y naturales, *el rayo*, sobre Justine? Ezquerra, siguiendo a Philippe Roger³², señala que esta operación es una operación de reducción del ser virtuoso al estatus de *un sexo violado*. Se trata, pues, de una reducción degradante, tanto a nivel ontológico como moral, que tiene lugar mediante la hipersexualización del individuo virtuoso y, en cierto modo, asexuado. Tal hipersexualización, que tiene como precio la muerte, se torna en *descorporeización*. Justine es, por tanto, *descorporeizada* en la medida en que *el rayo* la hipersexualiza y la convierte en cenizas. El cuerpo – dice Ezquerra – se convierte en puro sexo, *aniquilándose*.³³

Así, el cuerpo sexuado, el cuerpo convertido en puro sexo, termina por desmaterializarse, por desaparecer, por aniquilarse a sí mismo. La señora de Lorsange – es decir, Juliette – dirá ante el cadáver de Thérèse – esto es, ante el cadáver de Justine:

Amigo mío: la prosperidad del crimen es sólo una prueba a que la Providencia desea

²⁹ Texto original en francés al que aquí nos referimos:

[...] l’execrable Juliette se branle, en les voyant faire [...].

MARQUÉS DE SADE, *Histoire de Juliette*, en *Oeuvres*, t. III, p. 1259

³⁰ EZQUERRA, JESÚS, *Op. cit.*, 472

³¹ MARQUÉS DE SADE, *Juliette o las prosperidades del vicio*, Tusquets Editores, Barcelona, 2020, p. 964

Texto original en francés:

Un éclat de foudre la renverse, en la traversant de part en part.

MARQUÉS DE SADE, *Histoire de Juliette*, en *Oeuvres*, t. III, p. 1259

³² ROGER, PHILIPPE, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Grasset, París, p. 154

³³ EZQUERRA, JESÚS, *Op. cit.*, 473

someter a la virtud ... Es como el rayo, cuyas luces engañosas embellecen por un instante la atmósfera para precipitar en los abismos de la muerte al infeliz que ha sido deslumbrado ...³⁴

Ezquerria, fijándose en la cita anterior, termina por concluir diciendo que, para Sade, esto es lo que es precisamente el sexo: “un relámpago de una belleza deslumbrante cuyo precio es la caída en el abismo de la muerte”³⁵; una caída en la *nada*. Aquí, por nuestra parte, consideramos preciso añadir o apuntar que el sexo sadiano, como veremos posteriormente, no es solamente esto, pues para nuestros intereses adquiere valor, por supuesto, como *descorporeización* o desmaterialización, pero también como elemento *energético* o *electrizante* de la dialéctica actancial de los cuerpos integrados en *la máquina erótica*. Después de este pequeño apunte, pasemos a la tercera modalidad sadiana del cuerpo.

4.3. El cuerpo como naturaleza.

Sade escribe:

Sin duda, humillaremos aquí el orgullo del hombre al rebajarlo al rango de los demás productos de la naturaleza [...] ¿Qué es el hombre y qué diferencia hay entre él y las plantas, entre él y todos los otros animales de la naturaleza? Es indudable que no hay diferencia alguna. Fortuitamente colocado, como ellos, sobre este globo, ha nacido como ellos; se propaga, crece y decrece como ellos; como ellos llega a la vejez y cae como ellos en la nada al cabo del término que la naturaleza asigna a cada especie de animales, en razón de la constitución de sus órganos.³⁶

El ser humano es una ilusión y Sade es un destructor de ilusiones. Sade aniquila, en términos antropológicos y ontológicos, *el puesto privilegiado del hombre en el cosmos*.³⁷ El ser humano es, en sí mismo, una ilusión: una nada. Recordemos ahora como el moribundo ateo del *Dialogue entre un prêtre et un moribond* se reconocía a sí mismo como un firme defensor del *systeme du néant*:

Jamais il ne m'a effrayé, et je n'y vois rien que de consolant et de simple; tous les autres sont l'ouvrage, de l'orgueil, celui-là seul l'est de la raison. D'ailleurs il n'est ni affreux ni absolu, ce néant. N'ai-je pas sous mes yeux l'exemple des générations et régénérations perpétuels de la nature? Rien ne périt, mon ami, rien ne se détruit dans le monde; aujourd'hui homme, demain ver, après-demain mouche, n'est-ce toujours exister?³⁸

³⁴ MARQUÉS DE SADE, *Justina o los infortunios de la virtud*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2010, p. 366

³⁵ EZQUERRA, JESÚS, *Op. cit.*, 474

³⁶ MARQUÉS DE SADE, *La filosofía en el tocador*, Austral, Barcelona, 2019, p. 204

³⁷ Alusión a la obra *El puesto del hombre en el cosmos* (1928), *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, última obra del filósofo alemán Max Scheler; obra que tiene como propósito ubicar el ser del hombre en la totalidad de los entes, o del cosmos, como ya señala el mismo título del ensayo. El término “*Stellung*” propiamente alude a la posición, puesto o perspectiva del ser humano en el cosmos, esto es, en un mundo existencialmente significativo y no natural. Finalmente, reseñar que el uso del término “hombre” en este contexto tan sólo responde a la traducción en castellano del título de la obra a la que aquí aludimos.

³⁸ MARQUÉS DE SADE, *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, en *Oeuvres*, t. I, p. 10

Sade hace gala de un materialismo extremo. Sade se alza contra la conciencia materialista de su época; una conciencia que busca instaurar un orden que integre el Yo en el cosmos y en la Historia, que articule en una relación el complejo generado a partir de la dialéctica entre el individuo y la sociedad y entre el individuo y la naturaleza. Sade abre así una nueva crisis en la conciencia colectiva y ofrece una comprensión del universo, en perpetuo devenir, como un complejo de fuerzas y tensiones en continua mutación. Se trata, pues, de un universo sujeto a constantes cambios y mutaciones. Es así como lo biográfico se diluye en lo zoológico: “*aujourd’hui homme, demain ver, après-demain mouche.*”

Ahora bien, teniendo en cuenta que la muerte es solamente transformación, mutación y cambio, y no pretendiendo entrar en profundidad en materia ético-moral, ¿podemos seguir considerando la destrucción del individuo o sujeto humano un crimen o, por el contrario, éste es simplemente un proceso natural; un principio regulador ... una ley de la naturaleza?:

[...] si las destrucciones son tan útiles para ella (para la naturaleza) que le resultan indispensables, y si no puede realizar sus creaciones sin abreviar en estas masas de destrucción que la muerte le prepara, entonces la idea de aniquilación que asociamos con la muerte ya no será real; ya no habrá una aniquilación efectiva; lo que llamamos el fin de un animal vivo ya no será un fin real, sino una simple transmutación cuya base es el movimiento perpetuo, verdadera esencia de la materia, algo que para todos los filósofos modernos constituye una de sus primeras leyes. Según estos principios irrefutables, la muerte sólo es, pues, un cambio de forma, un paso imperceptible de una existencia a otra: eso es precisamente lo que Pitágoras llamaba metempsicosis.³⁹

Extraemos de lo arriba citado las siguientes conclusiones: que la naturaleza, el cosmos y el universo se mantienen en un constante cambio ... en un movimiento perpetuo. Este movimiento es perfectamente apreciable en los procesos de creación y destrucción de la naturaleza. La destrucción resulta ser una mera transformación. De igual forma, la muerte, en tanto que aniquilación efectiva, es también una simple transformación o transmutación de la materia. Así, decimos con Sade que “*la muerte sólo es, pues, un cambio de forma, un paso imperceptible de una existencia a otra.*”

Dadas estas circunstancias, debemos preguntarnos de nuevo si la destrucción es un crimen:

Traducción personal del fragmento citado:

Nunca me ha asustado, ni veo en él (en el *systeme du néant*) más que consuelo y sencillez: todos los demás son obra del orgullo, sólo éste (el *systeme du néant*) es razón. Además, no es ni horrible ni absoluto, es nada. ¿No tengo ante mis ojos el ejemplo de las generaciones y regeneraciones perpetuas de la naturaleza? Nada perece, amigo mío, nada se destruye en el mundo; hoy hombre, mañana gusano, pasado mañana mosca, ¿no es eso algo que aún continúa existiendo?

³⁹ MARQUÉS DE SADE, *La filosofía en el tocador*, Austral, Barcelona, 2019, pp. 205-206

Una vez admitidas estas verdades, pregunto si se podrá sostener que la destrucción es un crimen. Para conservar vuestros absurdos prejuicios, ¿os atrevéis a decirme que la transmutación es una destrucción? Sin duda que no; porque para ello sería necesario probar que existe en la materia un instante de inactividad, un momento de reposo. Ahora bien: nunca encontraréis ese momento.⁴⁰

Nuestra intención no es juzgar la moralidad o inmoralidad y la legalidad o ilegalidad de la destrucción, sino tan sólo señalar que la destrucción forma parte de la naturaleza; una naturaleza que es dinámica y se mantiene en un movimiento permanente ... sin lugar para el reposo. La destrucción y el crimen no suscitan reparo alguno en el libertino, pues están integrados en la procesualidad de la naturaleza. La destrucción, y con ella la muerte, constituye un proceso dinámico y transmutador mediante el cual la materia pasa de un estado a otro, de una existencia a otra. Es por ello que el cuerpo humano no tiene límites, pues, en sus dinámicas y constantes fluctuaciones y cambios, abarca plenamente la totalidad de la naturaleza. Y, precisamente, porque lo abarca todo, Ezquerria nos dice que “el hombre siendo todo, al final no es *nada*. Por eso, este es, en efecto, *el sistema de la nada*. Paradójicamente, la privación de mi muerte (siendo toda muerte mera transformación, mutación, cambio), me vuelve *nada*.”⁴¹

4.4. El cuerpo como *eîdos*.

Para abordar esta cuarta modalidad sadiana del cuerpo es preciso recordar el carácter *hiperbólico* y, sobre todo, indecible del cuerpo sadiano. Ninguna palabra es capaz de hacerle justicia y por ello toda descripción posible recae en lo banal e insustancial, en lo general y convencional. Así es la descripción que se nos da de Justine en *Justine o los infortunios de la virtud*:

Dotada de una ternura y sensibilidad sorprendentes [...] poseía tal ingenuidad y candor que era previsible que fueran ellos mismos los que la hicieran caer en muchas trampas. A tantas virtudes aquella joven añadía una fisonomía dulce [...]. Un aire virginal, enormes ojos azules, llenos de vida y curiosidad, cutis transparente, talle fino y flexible, voz sugestiva, dientes de marfil y unos hermosísimos cabellos rubios; ése es el retrato de aquella encantadora hermana menor, cuyas ingenuas gracias y delicados rasgos son incapaces de trazar nuestros pinceles.⁴²

Hay unos *traits délicieux* que, dadas las limitaciones propias del lenguaje humano, escapan inevitablemente al pincel de la representación. El lenguaje no alcanza el objeto, pues solamente puede limitarse a ser el signo de la inaccesibilidad al objeto.

Una comprensión de esta inaccesibilidad al objeto podría obtenerse, salvando las

⁴⁰ Ibid, p. 206

⁴¹ EZQUERRA, JESÚS, *Op. cit.*, 475

⁴² MARQUÉS DE SADE, *Justina o los infortunios de la virtud*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2010, pp. 67-68

distancias, si nos retrotraemos a *l'amour courtois*. Siguiendo a Lacan en su seminario *La Ética del Psicoanálisis*, vemos como el francés pone en entredicho la noción de *la Dama como objeto sublime*, es decir, aquella evocación de la amada en la que prima el deseo espiritual sobre la avidez sensual. Se trata, pues, de una espiritualización de *la Dama* que se ve en entredicho por la pérdida de concreción en la caracterización físico-intelectual de la misma que antecede a su evocación como *Ideal abstracto*. En consecuencia, la abstracción poética del objeto femenino en el amor cortés culmina con el vaciamiento de dicho objeto de toda sustancia real.

La Dama se nos muestra como un *partenaire* inhumano, frío, distante e irreal que, no obstante, funciona como una Otredad radical ... como un Otro que no es nuestro semejante, esto es, como aquello con lo que no es posible vínculo empático alguno. Constituye, por tanto, una Otredad traumática que, en términos freudianos, bien podríamos designar como *la Cosa (das Ding)*, es decir, como *lo real* que siempre retorna a su lugar, el núcleo duro resistente a la simbolización.

Es por ello que *la Dama* nos coloca ante lo imposible de la escritura de la relación sexual en *l'amour courtois* a través de una operación sublimatoria en la que, no obstante, el goce, la *jouissance*, se realiza; esto es, no hay represión ni borramiento, ni siquiera compromiso con el goce, pero sí que hay paradoja y desvío, vías en apariencia contrarias al propio goce, pero en las que éste es obtenido. Esto ocurre, de igual modo, en el contrato masoquista, salvo que éste no procede por la sublimación, sino por la *Verleugnung*. Ahora bien, en ambos este Otro, ya sea *la Dama* o *la Venus de las pieles*, ejerce un papel de límite infranqueable, de elemento organizador de la inaccesibilidad al objeto vinculado al goce.

Como podemos ver la inaccesibilidad lingüística y simbólica al objeto de deseo resulta ser una constante en la literatura europea y comienza manifestándose en las labores descriptivas. Tales son los casos de *l'amour courtois*, la literatura masoquista o la obra sadiana.

En Sade esta inaccesibilidad opera a través de la representación imposible e irreal de la víctima; representación que queda a cargo de la imaginación. Esta representación en el plano de lo imaginario está, como bien dice Ezquerro, condenada a quedar inevitablemente por debajo de la realidad. Esto es, el objeto de la representación, la víctima, es, como decíamos, *hiperbólico y superlativo* y, por ello, *no es real*. La imposibilidad de la representación no radica en un posible decalaje entre *la realidad y la representación*, sino en *la irrealidad ... en la idealidad de la víctima*.

Sade nos coloca, de esta forma, ante la imposibilidad de describir la virtud, ideal

encarnado por Justine, y, por contra, nos ofrece una exhaustiva descripción del vicio que integra en una *poética del ultraje, del vicio, de la perversión, del deseo y de la pasión*. Sade se recrea en la descripción del vicio y, para ello, recurre a la catalogación. Recordemos el catálogo que va de las pasiones simples a las complejas que nos brindan *las narradoras en Las 120 jornadas de Sodoma*. Esta devoción libertina por el catálogo moderno convierte el corpus literario sadiano en una catalogación y enumeración enciclopédicas de las infinitas variantes del mal, siempre diversificador y singularizante.

Regresemos, de nuevo, al carácter *ideal* de la víctima. El tormento y muerte de Augustine en *Las 120 jornadas de Sodoma*, víctima de los señores del castillo de Silling, son abordados con todo lujo de detalles. Sin embargo, lo que le sigue es bastante escueto y sorprendente:

Así muere a los quince años y ocho meses una de las más celestiales criaturas que ha formado la naturaleza, etc. Su elogio. (*etc. Son éloge*).⁴³

Aquí coincidimos plenamente con Ezquerria. Esta abreviatura, “*etc. Son éloge*”, señala, en último término, el cuerpo *ideal*, es decir, el cuerpo *eidético* de la víctima, pues Sade, en tanto que narrador, se ve obligado a callar. El ejercicio literario se detiene justamente en el límite marcado por la *idea* imposible e irreal que es el cuerpo de la víctima; cuerpo que, en la medida en que es imposible, no es *nada*.

4.5. El cuerpo como signo *cenemático*. *La pornogramática sadiana*.

Este quinto y último cuerpo exige recordar el carácter esencial de la idea de orden en el universo sadiano. Se trata, pues, de un orden subvertido y oximorónico que integra en su seno la estructura misma del desorden, reproduciendo así el equilibrio cósmico y natural. El gusto del libertino sadiano por el catálogo moderno, comentado en el apartado anterior, también obedece a una racionalización del exceso y del deseo. Es así como Madame Delbène les dice a las jóvenes Euphrosine y Juliette al comienzo de *Juliette o las prosperidades del vicio*:

Un momento – dice toda encendida –, un momento, mis buenas amigas, pongamos un poco de orden en nuestros placeres, sólo se goza de ellos planeándolos.⁴⁴

El ordenamiento de los placeres será fundamental para el libertino sadiano, en la medida en que el acto sexual se nos muestra como la actividad humana por excelencia, como una actividad en la que el individuo cumple con el destino cósmico impuesto por la naturaleza. El

⁴³ MARQUÉS DE SADE, *Las 120 jornadas de Sodoma*, Ediciones Akal, Madrid, 2019, p. 420

⁴⁴ MARQUÉS DE SADE, *Juliette o las prosperidades del vicio*, Tusquets Editores, Barcelona, 2020, p. 11

acto sexual es la concentración suprema de *energía* que subsume y reordena toda la *energía pasional*.⁴⁵

Bien podría decirse que el comportamiento sexual del libertino culmina con la recodificación racional del significante sensorial; esto es, *el cuerpo como significante genera significado* en la escena libertina, en el teatro puro de los cuerpos, en la dramaturgia del exceso. Es así como Sade hace de la razón el recodificador semántico liberador de la acción. No obstante, aquí abogamos por la ausencia del referente semántico en la corporalidad sadiana. Ésta es, para nosotros, única y exclusivamente *sígnica*.

Ahora bien, Sade configura, como bien señala Barthes, *un lenguaje natural* compuesto por *ideogramas carnales* ... Sade construye *una pornogramática*. Dicha *pornogramática* es la fusión del discurso y del cuerpo ... del *lógos* y del *éros*. “La fusion [...] du discours et du corps [...], en sorte que, ce point atteint, l’écriture soit ce qui règle l’échange de Logos et d’Eros, et qu’il soit possible de parler de l’érotique en grammairien et du langage en pornographe.”⁴⁶

Esta gramática erótica tiene, por supuesto, sus *erotemas*, sus unidades sintácticas, sus *reglas combinatorias*, etc. Todo ello fundamental para la construcción de la escena erótica, para establecer el orden erótico. Ahora bien, “cet ordre subit et apparemment spontané, Sade l’indique d’un mot: *la scène marche, le tableau s’arrange*. De la sorte, devant la scène sadienne, naît une impression puissante, non d’automatisme, mais de «minutage», ou si l’on préfère, de *performance*.”⁴⁷

Este código erótico-performático tiene como unidad mínima *la postura*. Ésta consiste en la combinación de una acción y su punto corporal de aplicación. *La postura* es una formación elemental que se repite inevitablemente y puede ser contabilizada. Si combinamos *posturas*, obtenemos una unidad superior: *la operación*. Ésta requiere de varios actores. Dentro de *la operación* podemos distinguir entre *la figura* y *el episodio*. *La figura* es cuando *la*

⁴⁵ El acto de goce es una pasión que subordina, lo admito, todas las demás a sí misma, pero al mismo tiempo las aglutina.

MARQUÉS DE SADE, *La filosofía en el tocador*, Austral, Barcelona, 2019, 224

⁴⁶ BARTHES, ROLAND, *Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, París, 1971, p. 162

Traducción personal del fragmento citado:

La fusión [...] del discurso y del cuerpo [...], de modo que, una vez alcanzado este punto, la escritura sea lo que regula el intercambio entre el Lógos y el Éros, y que sea posible hablar de la erótica como un gramático y del lenguaje como un pornógrafo.

⁴⁷ Ibid, p. 33

Traducción personal del fragmento citado:

Este orden súbito y aparentemente espontáneo, Sade lo indica con una palabra: *la escena está en marcha, el cuadro se dispone*. De esta forma, ante la escena sadiana nace una impresión poderosa, no de automatismo, sino de «cronometraje», o podemos decir también que de *performance*.

operación forma *un cuadro*; esto es, un conjunto simultáneo de posturas. Si, por el contrario, *la operación* queda constituida por *una sucesión de posturas*, nos encontramos claramente ante *un episodio*. Ha de reseñarse que aquello que limita y constituye *el episodio* son las exigencias temporales, fruto de su contención entre dos placeres. Por su parte, *la figura* se ve limitada por las exigencias de espacio; esto es, todas las sedes eróticas deben estar ocupadas, incluso saturadas, al mismo tiempo. Finalmente, *la sucesión de operaciones* da pie a la mayor unidad posible de esta gramática erótica: *la escena* o *sesión*. Una vez, terminada *la escena*, los libertinos vuelven al relato, a la disertación ... al razonamiento del crimen que da lugar a lo erótico.

Ciertamente, todas estas unidades sintáctico-gramaticales están sometidas a unas reglas combinatorias y compositivas que permiten una clara formalización del *lenguaje natural* erótico sadiano. Tenemos aquí dos reglas de acción mediante las que *el narrador* o *regidor* moviliza regularmente las unidades *pornogramáticas*. La primera regla de acción es *una regla de exhaustividad*. De acuerdo con ella, en cada *operación* ha de realizarse el mayor número simultáneo de posturas posibles con el objeto de que, para cada sujeto, todos los lugares y sedes corporales estén eróticamente saturados e inundados. La segunda regla de acción es *una regla de reciprocidad*. De acuerdo con ella, cada *figura* puede invertirse; esto es, en *la escena* cada sujeto puede intercambiar su rol con el otro: el que ha sido *activo* en una *figura* bien pudiera ser *pasivo* en otra y viceversa.

Sade confecciona, pues, una gramática erótica ... una *pornogramática* y, con ello, nos percatamos de que, para *el divino marqués*, los cuerpos tienen una consistencia sígnica. Nos encontramos, de este modo, ante un lenguaje con sintaxis, pero sin semántica, puesto que a nada remiten *las posturas, operaciones, figuras, episodios y escenas* o *sesiones* salvo a sí mismas. Esta ausencia de referencialidad apunta a una comprensión del cuerpo como *cenema*; esto es, como signo vacío de significado ... como mero elemento de un orden gramático-lógico-erótico. El sexo es entendido como una sintaxis de los cuerpos; una sintaxis que aísla el signo de todo referente, es decir, lo aísla de toda semántica posible. En el sistema sígnico-corporal *cenemático* el cuerpo sadiano no dobla *lo real*, pues opera en un espacio paralelo que da réplica irónica a la realidad oponiéndolo a un orden más perfecto y eficaz: un orden claramente gramatical ligado a la *logotesis sadiana*; un orden que remite a la nada en la medida en que el signo está *vacío*.⁴⁸

⁴⁸ Remarcar aquí que el término “vacío” remite, en este contexto, a un vacío *cenemático* (*kénos*) caracterizado por la arreferencialidad semántica.

5. La operación teatralizante y la máquina erótica.

Como ya decíamos al comienzo de este ensayo, cabe la posibilidad de una cuarta operación en la *logotesis* sadiana: la operación *teatralizante*. Esta operación, como decíamos, se traduciría en *la ilimitación del lenguaje natural* fundado por el *logoteta*, que, en nuestro caso, es Sade. Esta operación se sustenta, fundamentalmente, en el carácter performático de la corporalidad sígnica, esto es, en las posibilidades que nos ofrece *el pornograma*. No obstante, las otras modalidades corporales aquí estudiadas no deben ser para nada desdeñadas, pues recordemos que el cuerpo-signo sadiano está, en origen, naturalmente *vacío*. Así, *el pornograma* está, en principio y por su propia naturaleza gramática, aislado de toda semántica posible; y, sin embargo, si partimos del carácter múltiple, recodificable y combinatorio de los cuerpos sadianos, nos encontramos con que es más que factible atribuir un significado u otro a determinada *escena* o *sesión*. Tal es el caso de las muertes de Justine y Augustine aquí vistas. Ahora bien, es preciso señalar que el significado que podamos atribuirle es una mera cuestión interpretativa que terminará siempre por conducirnos a la *nada*.

Esta resignificación o recodificación semántica de la corporalidad sígnica sadiana radica en la operación *teatralizante* y, a su vez, dicha operación se sostiene sobre una comprensión del *Texto* entendido como objeto de placer. *El placer del Texto* nos invita a *hablar el Texto*, el texto sadiano, y esto viene a ser, para nosotros, *la transmigración del Texto* a nuestra vida; la conversión de nuestra vida cotidiana en un teatro; se trata de poner en juego las corporalidades sadianas dentro de la operación *teatralizante*.

La operación *teatralizante* se consume en la ensoñación narrativa y en la construcción de lo que podríamos llamar *la máquina erótica*. La denominación de *máquina* es, en verdad, totalmente acertada, pues *la máquina* dispone un sistema de ajustes perfectos. Es por esto que puede construirse como *una auténtica máquina de precisión*.

Esta *máquina erótica* sadiana se construye a partir de la disposición grupal de los cuerpos; esto es, a partir de la combinatoria de *posturas* en la actividad sexual, es decir, en la dialéctica actancial e intransitiva del acto sexual. Ahora bien, la composición final de esta *máquina*, de este macrocuerpo erótico-teatral, se lleva a cabo a partir de un proceso selectivo de segmentación y reconstrucción, pues aquí prima el privilegio y uso exclusivo de ciertas partes constitutivas (*culo, ano, torso, etc.*) y la total abolición de otras (*vulva, vagina, etc.*), es decir, se termina por expulsar de la composición todo aquello que no sea sexo o que no es capaz de *inflamar* el deseo del libertino.

Ciertamente, el planteamiento materialista extremo y las implicaciones mecanicistas del pensamiento sadiano conducen a una concepción del ser humano como *complejo bioenergético*: “no es el alma, sino el *fluide électrique* que circula en las concavidades del sistema nervioso, lo que anima al ser humano, determinando el comportamiento y el carácter del individuo. La electrización más poderosa, que sacude toda la naturaleza humana, inserta en la naturaleza cósmica, es la sacudida sexual.”⁴⁹ Aquí podemos ver lo que comentábamos anteriormente, es decir, como esta operación *teatralizante* que, apoyándose en *la pornogramática*, da pie a la composición de *la máquina erótica* que es, en último término, capaz de resignificar semánticamente el cuerpo sígnico, en primera instancia, *vacío* y semánticamente aislado. Es así como vemos que para una comprensión del individuo humano como *complejo bioenergético* integrado en *la máquina erótica* son fundamentales *el cuerpo sexo* y *el cuerpo naturaleza*.

Esto es claramente posible, en primer lugar y como ya hemos señalado, gracias al propio *Texto* y, en segundo lugar, gracias a la construcción del sexo sadiano como metonimia de la totalidad del ser humano.

Ahora bien, el libertino, en la medida en que es *una encarnación de energía viva*, desarrolla una actividad sexual indetenible. *Toujours en rut*. “El fluido espermático se exhala a través de cada uno de sus poros.”⁵⁰ Sade nos invita a comprender “*le foutre*” como la metabolización de la energía cósmica en el individuo mismo. Será este fluido eléctrico el que permita establecer la conexión entre los distintos elementos dispuestos como núcleos energéticos en el microsistema del cuerpo libertino y en el macrocuerpo que es *la máquina erótica*.

En lo que respecta a los distintos modos de conexión corporal en *la máquina erótica*, éstos ciertamente, van desde la formación simple a la articulación del cuerpo complejo. La articulación de *la máquina erótica*, del macrocuerpo erótico-teatral, se sustenta, en numerosas ocasiones, sobre la segmentabilidad del cuerpo mismo de la víctima, pues éste plantea múltiples posibilidades de conexión.

Tenemos que tener presente que una sola víctima es capaz de conectar a varios libertinos. Es así como *la energía, el fluido eléctrico*, se concentra sobre un solo cuerpo, saturando e inundando, de este modo, su cuerpo. Un claro ejemplo de esta saturación, y que,

⁴⁹ PÉREZ Y PÉREZ, MARÍA CONCEPCIÓN, (1989), *Construcción y mecánica del cuerpo libertino en Sade. Experiencia del deseo*, en *Philologia hispalensis*, 4, pp. 727-738

⁵⁰ *Ibid*, p. 732

como ya hemos visto anteriormente, también permitiría poner semánticamente en juego *el cuerpo como sexo*, es la muerte de Justine al final de *Juliette o las prosperidades del vicio*. Justine es atravesada por el rayo; Justine se desvanece; los libertinos conforman una *escena* sobre su cuerpo fulminado; los libertinos construyen *la máquina erótica* sobre *la virtuosa Justine*. Se forma, pues, sobre Justine una *escena* y un cuerpo maquínico-erótico-teatral complejo y múltiple ... un macrocuerpo plural, fruto de la dinámica energética, que se ve reforzado, a su vez, por los microsistemas corporales construidos alrededor de cada libertino. De este modo, *la máquina* multiplica y concentra *la energía* sobre el cuerpo de la víctima ... sobre el cuerpo que se construye.

Si bien la presencia de la víctima en *la máquina erótica* puede ser mínima (esto es, una sola), a no ser que se trate de un serrallo, la presencia libertina en el macrocuerpo global se da, con frecuencia, a partir de una pluralidad de agentes. Esta pluralidad de agentes dispuestos, siguiendo *las reglas de exhaustividad y acción*, genera una compleja red de relaciones en la conformación de la figura o cuadro erótico-visual. Es así como podemos apreciar en él diversas *posturas, operaciones, figuras y episodios*; unidades sintáctico-visuales que para el libertino que se encuentra inmerso en la *escena* termina por alimentar su goce mediante *la pulsión escópica*.

Ello evidencia la fundamentalidad de la vista y de la trayectoria múltiple de la mirada en la actividad erótica humana. Siguiendo a Bellmer⁵¹, podríamos señalar como la conexión visual puede producir un *efecto de desdoblamiento especular*; efecto según el cual se representa exactamente lo mismo que se contempla.

Este *desdoblamiento especular*, junto con las unidades sintácticas sadianas y las reglas de combinación dilucidadas por Barthes, permiten elaborar, construir, formar un cuerpo que como ya hemos dicho es múltiple; un cuerpo donde los distintos miembros se integran en una máquina de energía ... en *una máquina erótica*.

Esta *máquina erótica*, por su carácter funcional, permite un acceso rápido y cómodo a los cuerpos. Dentro de esta *máquina* todo cuerpo victimal es sustituible y ello procura al libertino la posibilidad de elegir siempre cuerpos jóvenes y aún por destruir, pues, como hemos podido ver con las cinco modalidades sadianas del cuerpo, todo cuerpo termina por reducirse a *nada*. No hay nada más teatral que la entrada y salida de los actores de *la escena*, aunque, en este *teatro del Mal*, en esta *dramaturgia del exceso*, tenga el precio de la muerte.

⁵¹ BELLMER, HANS, *Anatomía de la imagen*, Ediciones de La Central, Barcelona, 2010

Es así como la operación *teatralizante* pone en juego, en escena, un macrocuerpo global ... una *máquina erótica* que se construye como una microestructura de la naturaleza y del cosmos y que es, a su vez, capaz de recodificar semánticamente los signos *cenemáticos* de la *pornogramática*. Aquí no debemos olvidar que la recodificación tan sólo contribuye a una suerte de flexibilización simbólica-interpretativa de la escena, pero el signo termina siempre por reconducirnos a la *nada*.

Por su parte, esta *máquina* es un organismo vivo que nace del *Texto* y que se desenvuelve en un espacio *teatralizante* capaz de *ilimitar el lenguaje natural* de Sade, subvirtiéndolo en el proceso el código erótico occidental, el espacio escénico, la razón ilustrada, la gramática y la semántica, la corporalidad humana; representando las dinámicas destructivas y transmutadoras de la naturaleza y del cosmos.

6. Conclusiones.

De acuerdo con los objetivos de estudio propuestos en la introducción de este ensayo, aquí hemos abordado el texto sadiano como un texto de placer, esto es, como un texto orientado a la *jouissance*.

El texto sadiano es un brillante ejercicio *logotético* y, por tanto, un despliegue del *placer del Texto*. Es así como la escritura sadiana confecciona un *lenguaje natural* y se constituye, al mismo tiempo, como *el cuerpo de lo imposible* ... como un cuerpo infinito hecho de deseo y que *narra lo imposible*. Un cuerpo escriturado empapado imposibilidad que teje un texto sin centro ni referente en el que no se expresa un yo concreto, sino solamente el deseo y el goce que hay en mí.

Este *cuerpo de lo imposible*, esta escritura, está, a su vez, integrado por otros cuerpos. Nosotros, siguiendo a Jesús Ezquerra, hemos identificado cinco de ellos: el cuerpo *abierto* o *abismo*; el cuerpo como *sexo*; el cuerpo como *naturaleza*; el cuerpo *eidético* o como *eídos* y el cuerpo como signo *cenemático*.

Todas estas comprensiones de la corporalidad *more sadiano* nos permiten entender que tras *la acción aniquiladora del libertino sadiano* como una búsqueda de la libertad que tan sólo se reconoce en la nada.

El cuerpo *abierto* o *abismo* nos muestra *la indecibilidad* de nuestros adentros, lo siniestro y abyecto de nuestras vísceras, lo no categorizable del interior abismal y angustioso del cuerpo humano donde no podemos reconocer *nada*.

El cuerpo *sexo* nos remite al carácter pantomorfo de la sexualidad sadiana. Todo es sexo en el texto sadiano, pues de no ser así, quedaría excluido del texto. Sade nos coloca a través de esta modalidad corporal ante un sexo destructor y mortal que conduce a la *nada* más absoluta: la muerte.

El cuerpo *naturaleza* señala la dinamicidad de la naturaleza; esto es, los constantes y perpetuos cambios de la naturaleza y del cosmos. La muerte y la destrucción son comprendidas como fenómenos naturales que forman parte de un proceso dinámico y transmutador. El movimiento natural queda reflejado en el paso de la materia de un estado a otro; de una modalidad existencial a otra. El cuerpo se ve ilimitado por esta posibilidad de cambio material y es justamente este abarcar todo lo que lo termina por reducir a *nada*.

El cuerpo *eidético* señala *la idealidad* del cuerpo de la víctima. El cuerpo de la víctima es *hiperbólico* y perfectamente *superlativo* y, por ello, *irreal*. Este cuerpo es producto de la

imaginación libertina y, en tanto que imaginario, es *nada*.

El cuerpo como signo *cenemático* es indispensable para la elaboración de *la pornogramática* sadiana. El cuerpo entendido como *pornograma*, como *ideograma carnal*, posee una consistencia sígnica sintáctico-gramatical, pero no semántica, es decir, aislada de todo referente y, por tanto, *vacío*. Esto es, referente a *nada*. No obstante, esta modalidad de la corporalidad sadiana permite comprender el sexo como una sintaxis de los cuerpos y orden gramatical relativos a la praxis *logotética* y claves para la operación *teatralizante* y la conformación del macrocuerpo erótico-teatral o *máquina erótica*.

Ahora bien, la operación *teatralizante* parte del planteamiento *pornogramático*, es decir, del sistema sígnico-corporal sadiano. Dicho sistema es, en origen, *cenemático*, pero el *vacío* propio del signo da lugar a la resignificación del signo. Es así como podemos insertar las otras comprensiones del cuerpo dentro de *la escena*. Sin embargo, es preciso señalar que, dada la naturaleza del pensamiento sadiano y con independencia de la modalidad corporal que apliquemos al signo, el signo terminará por devolvernos a la *nada*. No obstante, nos permite conferir una dimensión simbólica al signo que, de otro modo, no sería posible. El signo puede significar ampliamente, aunque siempre con una indefectible remisión a la *nada*, dentro del ámbito performático y *pornogramático*.

La operación *teatralizante* llega a su culmen con la conformación de *la máquina erótica* que es, ante todo, un macrocuerpo erótico-teatral plural. Este macrocuerpo maquínico, articulado por la dialéctica actancial, constituye un claro reflejo de la macroestructura de la naturaleza y del cosmos. En él podemos evidenciar las dinámicas energéticas, la destrucción, la muerte, el sexo, el abismo, la idealidad, etc. Finalmente, *la máquina erótica* se convierte en *una ilimitación del lenguaje natural sadiano* ... en un intento, podríamos decir, práctico de *hablar sadiano* o de *hablar y representar el texto sadiano* con todo (o la *nada*) que ello implica.

Concluiremos este ensayo dando respuesta a una cuestión planteada en las primeras páginas: ¿cómo afrontar *el retorno amistoso de Sade*? Esto es lo que entendemos por enfrentarse al *retorno amistoso de Sade* y *su texto*, no repudiar ni desdeñar su obra, tampoco idolatrarla; solamente sopesar su potencial literario-textual y sus implicaciones filosóficas, tratar de mirar donde no podemos mirar y, por supuesto, disfrutándolo, pues no debemos olvidar que no hay “rien de plus déprimant que d’imaginer le Texte comme un objet intellectuel”⁵² y no de placer.

⁵² BARTHES, ROLAND, *Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, París, 1971, p. 12

7. Bibliografía.

- ADORNO, THEODOR W., HORKHEIMER, MAX, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Editorial Trotta, Madrid, 2016.
- AZNAR, YAYO, LÓPEZ, JESÚS, *Arte desde los setenta: prácticas en lo político*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2019.
- AZNAR, YAYO, MARTÍNEZ, JOAQUÍN, *Últimas tendencias del arte*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2009.
- BARTHES, ROLAND, *Le degré zéro de l'écriture: suivi de éléments de sémiologie*, Editions du Seuil, París, 1972.
- BARTHES, ROLAND, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, París, 1973.
- BARTHES, ROLAND, *Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, París, 1971.
- BELLMER, HANS, *Anatomía de la imagen*, Ediciones de La Central, Barcelona, 2010.
- BLANCHOT, MAURICE, *L'inconvenance majeure*, Pauvert, París, 1965.
- BRETON, ANDRÉ, *Manifiestos del surrealismo*, Visor Libros, Madrid, 2009.
- DE BEAUVOIR, SIMONE, *¿Hay que quemar a Sade?*, Visor, Madrid, 2000.
- DELEUZE, GILLES, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Amorrortu, Buenos Aires, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Venus rajada*, Losada, Buenos Aires, 2005.
- DOMINGO, RAFAEL (coord.), *Textos de Derecho Romano*, Aranzadi, Cizur Menor, 2002.
- EZQUERRA, JESÚS, (2012), *Sade, cinco modos de negar el cuerpo*, en *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, pp. 465-480.
- EZQUERRA, JESÚS, (2008), *Sade: la escritura, el cuerpo, la libertad*, en *Riff-Raff. Revista de pensamiento y cultura*, 36, pp. 7-14.
- HÉNAFF, MARCEL, *Sade. La invención del cuerpo libertino*, Ediciones Destino, Barcelona, 1980.
- KLOSSOWSKI, PIERRE, *Sade mi prójimo precedido por el filósofo criminal*, Arena Libros, Madrid, 2005.
- KRISTEVA, JULIA, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2004.
- LACAN, JACQUES, *La ética del psicoanálisis (1959-1960)*, Paidós, Buenos Aires, 1990.
- LE BRUN, ANNIE, *Soudain un bloc d'abîme*, Pauvert, París, 1986.
- MARQUÉS DE SADE, *Juliette o las prosperidades del vicio*, Tusquets Editores, Barcelona, 2020.
- MARQUÉS DE SADE, *Justina o los infortunios de la virtud*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.
- MARQUÉS DE SADE, *La filosofía en el tocador*, Austral, Barcelona, 2019.
- MARQUÉS DE SADE, *Las 120 jornadas de Sodoma*, Ediciones Akal, Madrid, 2019.
- MARQUÉS DE SADE, *Oeuvres* (ed. de Michel Delon), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1990.
- MARQUÉS DE SADE, *Soggiorno napoletano. La città nella dissacrante descrizione del Marchese de Sade*, Edizioni Intra Moenia, Nápoles, 2022.
- PALMIER, JEAN-MICHEL, *Lacan. Le Symbolique et l'Imaginaire*, Psychothèque: Editions Universitaires, París, 1972.
- PÉREZ Y PÉREZ, MARÍA CONCEPCIÓN, (1989), *Construcción y mecánica del cuerpo libertino en Sade. Experiencia del deseo*, en *Philologia hispalensis*, 4, pp. 727-738.

- RAUNIG, GERALD, *Mil máquinas: breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.
- RILKE, RAINER MARÍA, *Antología poética*, Austral, Barcelona, 2016.
- ROGER, PHILIPPE, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Grasset, París, 1976.
- SACHER-MASOCH, LEOPOLD, *La Venus de las pieles y otros relatos*, Valdemar, Madrid, 2010.
- SHATTUCK, ROGER, *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, Taurus, Madrid, 1998.
- SOLLERS, PHILIPPE, *Sade*, Páginas de Espuma, Madrid, 2007.
- SPINOZA, BARUCH, *Ética*, Alianza Editorial, Madrid, 2019.
- TRÍAS, EUGENIO, *Lo bello y lo siniestro*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2019.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, 2003.