



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter\_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Paganelli, Pía

Paradoja y duplicidad: la configuración del discurso sadiano en La filosofía en el tocador  
(1795)

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 18, núm. 1, 2016, pp. 209-222

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503753960011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Paradoja y duplicidad: la configuración del discurso sadiano en *La filosofía en el tocador* (1795)

Pía Paganelli

Universidad Nacional de General Sarmiento – Conicet, Los Polvorines, Argentina

piapaganelli@yahoo.com.ar

¡Ah! ¡coger! ¡coger! ¡Ha terminado, no puedo más!... ¿Por qué será necesario que la debilidad suceda a las más ardientes pasiones?

Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*

### El discurso sadiano y el problema de su definición

Si algo surge de manera casi inmediata cuando se menciona el nombre del Marqués de Sade es si no la absoluta repulsión suscitada en las mentes más pacatas, al menos cierta incomodidad o sensación de exceso. Estas reacciones parten de una profunda incomprensión de su obra, no solo por los valores literarios y discursivos que alberga, sino también por lo novedoso de su discurso en el contexto en el que tuvo resonancia por primera vez: casi en el umbral del siglo XIX. Pero, ¿qué es lo que tiene de excesivo, de inquietante aún hoy el discurso sadiano?

Tal vez una manera de responder a esta pregunta sea encontrar una perspectiva para aprehender la obra de Sade, ya que la sensación que permanece es que esta ha ido más allá de la fundación de un discurso solo erótico o sexualmente transgresor. Al respecto opina Roland Barthes: “Se dice que Sade es un autor erótico. ¿Pero qué es el erotismo? No es más que un habla, ya que las prácticas solo pueden ser codificadas si son conocidas, es decir habladas” (94). Entonces, para Barthes, Sade no puede ser considerado un simple autor erótico, porque el erotismo no deja de ser un discurso alusivo, que enuncia preámbulos y sublimaciones ambiguas, a manera de lo que él mismo llama un *striptease*. Ahora bien, no se trata de que el erotismo sea inofensivo, resalta Barthes, sino de que se realiza en un discurso más metafórico. En el caso del discurso sadiano, este existe a partir de la razón. Se trata, pues, de una retórica que somete al crimen (término que designa a todas las pasiones sádicas) a un sistema de pensamiento articulado: “Pero esto

quiere decir también combinar según reglas precisas las acciones específicas de la lujuria, de manera de hacer de esas series y agrupamientos de acciones una nueva ‘lengua’, ya no hablada sino actuada: la ‘lengua’ del crimen” (95).

En este sentido, lo que se encuentra en la obra del Marqués de Sade no es una simple descripción de posiciones lúbricas, que solo podrían alterar a las mentes más conservadoras. Lo que el autor propone es una nueva discursividad que no es ya mera descripción, aunque no puede deslindarse de ella, pues es el pilar sobre el cual se sostiene. Es decir, Sade pone en escena un habla, tal como es considerada por Barthes, que codifica una práctica. Se trata de un habla articulada de manera tan minuciosa que se convierte en un discurso totalmente novedoso, a partir del cual se puede pensar en el comienzo de una nueva literatura que se inicia en el siglo XIX.

Si como explica Barthes, Sade va más allá de la literatura erótica de su tiempo, ¿hay alguna nueva manera de aprehender su discurso? En su libro *Sacher-Masoch y Sade*, Gilles Deleuze rechaza otro género muy común que se ha utilizado para categorizar la obra del Marqués: la literatura pornográfica. Según Deleuze, esta se reduce a ciertas consignas que son seguidas por descripciones obscenas. Es decir, se trata de una conjunción rudimentaria de violencia y erotismo. Si bien en Sade abundan tanto las consignas proferidas por el libertino como las descripciones, Deleuze observa que el poder de la palabra en su obra es trascendental, pues, más allá de su carácter descriptivo, actúa directamente sobre la sensualidad de los cuerpos. Deleuze prefiere llamar a la obra de Sade “pornología”, ya que “su lenguaje erótico no se deja reducir a las funciones elementales de la orden y de la descripción” (18).

## **Las dos funciones del lenguaje sadiano**

Lo que distingue al lenguaje sadiano es, entonces, el desarrollo asombroso que en él cobra la facultad demostrativa; en otras palabras, la preeminencia de la idea de la demostración como función superior del lenguaje, que suele aparecer en su obra entre dos escenas descritas, mientras los personajes reposan, o entre dos consignas. No obstante, Deleuze rechaza un objetivo pedagógico en Sade, pues la demostración solo en apariencia pretende convencer. Se trataría de algo distinto,

de mostrar que el razonamiento es por sí mismo una violencia [...]. Tampoco se trata de probar a alguien, sino de demostrar, de una demostración que se confunde con la soledad perfecta y el poder absoluto del demostrador. Se trata de probar la identidad de la violencia y de la demostración. (18)

Así, la preeminencia de esta facultad en el discurso de Sade permite que el otro aspecto, el descriptivo, adquiera una nueva significación: “Subsiste, pero está inmerso en el elemento demostrativo, se mueve en él, solo existe en relación a él” (19). De aquí que Deleuze piense en un lenguaje doble, que a la manera de teoría-praxis caracterice toda la discursividad sadiana. Por ejemplo, Dolmancé dice: “la alimentaremos con nuestra filosofía, le inspiraremos nuestros deseos”; y luego añade: “quiero unir algo de práctica a la teoría” (Sade 12). Por lo tanto, Deleuze distingue dos clases de funciones que forman el doble lenguaje sadiano: por un lado, están las funciones imperativa y descriptiva, que designan un elemento personal, pues ordenan y describen tanto las violencias propias del sádico como sus gustos particulares; por el otro, se ubica la función mayor, que designa un elemento impersonal, el cual identifica la violencia personal con una idea de razón pura, a manera de demostración racionalizada, capaz de subordinarse al otro elemento. Esto quiere decir que el espíritu demostrativo del lenguaje sadiano está al servicio del factor impersonal que se observa en las infinitas repeticiones a las que se someten las escenas, vistas como un proceso cuantitativo reiterado, que multiplica las figuras y suma a las víctimas “para volver a pasar por los millares de círculos de un razonamiento siempre solitario” (Deleuze 19).

En consecuencia, para poner al lenguaje en relación con su propio límite, el discurso pornológico sadiano debe generar un desdoblamiento interno que permita que la función descriptiva se oriente hacia una pura función demostrativa, haciendo que el elemento personal se refleje y pase a lo impersonal, a lo puramente racional:

Cuando Sade invoca una razón analítica universal para explicar lo más particular del deseo, no lo hace solo por el hecho de pertenecer al siglo XVIII sino porque es necesario que la particularidad, y el delirio correspondiente, sean *también* una Idea de la razón pura. (Deleuze 22)

De esta manera, se llega a pensar que el discurso sadiano se sustenta en dos facultades constantemente interdependientes. De hecho, el mismo héroe de las obras del Sade se frustra al ver la insuficiencia existente entre sus crímenes reales y las ideas que de ellos se ha formado a través de la razón. De aquí que su obrar incesante y repetitivo sea un intento por eliminar las distancias que existen entre el elemento personal y el elemento impersonal de su lenguaje. El proceso por el cual el sádico alcanza la síntesis de ambas dimensiones discursivas consiste en subordinar la función demostrativa a la función descriptiva. Al hacerlo, acelera esta última y las condensa, para que no se pueda prescindir jamás ni de una ni de otra: “por intermedio de la descripción y de la repetición aceleradora y condensadora, la función demostrativa puede alcanzar su más elevado efecto” (Deleuze 27).

En el proceso paralelo de reiteración apática del acto y de reiteración descriptiva, la acción por realizar se vuelve a presentar cada vez como si nunca hubiese sido descrita. Lo que queda sin describir es lo que realmente interesa al autor y al lector. Así, la esencia del discurso sadiano no supone que la fuerza demostrativa sea un plus que se agrega desde fuera a la obra, sino que, por el contrario, el lenguaje demostrativo se hace en sí mismo descripción, se hace cuerpo, se hace representación, porque el objetivo del discurso sadiano es el “de sexualizar el pensamiento, [...] sexualizar el proceso especulativo en tanto que tal” (Deleuze 112).

### **La configuración del discurso sadiano: cuerpo y saber**

El lenguaje doble se hace uno, es decir, alcanza su síntesis y da lugar al discurso sadiano, en el que existe una simultaneidad que hace del cuerpo un elemento constitutivo de la función descriptiva. Esta indisoluble unicidad permite que el cuerpo cobre dentro del discurso sadiano el rol de soporte o que adquiera cierta supremacía con respecto a un saber codificado. Entonces, ¿qué sería de este discurso sin la existencia de su función descriptiva? ¿Podría sostenerse por sí sola la función demostrativa? Y por consiguiente, ¿qué sería de la función descriptiva sin la existencia del cuerpo como soporte y al mismo tiempo como generador de conocimiento y saber?

Más allá del saber específico que Sade pretenda *demostrar* a manera de filosofía libertina (de aquí el nombre del libro), hay algo en su discurso que no puede existir por fuera del cuerpo, que se encuentra apresado, algo del

orden de la imposibilidad de decirlo todo que está en el propio cuerpo: es el imperativo del goce, que, sin embargo, se busca franquear a nivel discursivo, a partir de la febril sucesión y repetición de escenas. Esa búsqueda es la búsqueda libertina, de síntesis entre las dos funciones del lenguaje, entre el elemento personal y el impersonal, entre el deseo y la razón, entre lo imaginario y lo real. Así se llega a la idea de un lenguaje paradójico. Georges Bataille explica que el lenguaje de Sade tiene esta condición, porque es esencialmente el de una víctima, ya que solo aquellos que lo han sido pueden escribir sobre la tortura:

Por regla general el verdugo no emplea el lenguaje de una violencia que ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder, que aparentemente lo excusa [...]. Por lo tanto la actitud de Sade se opone a la del verdugo, a la que es totalmente opuesta. Escribiendo, rechazando el engaño, Sade lo atribuía a personajes que realmente no hubieran podido ser sino silenciosos pero se servía de ellos para dirigir un discurso paradójico a otros hombres. (237)

Lo que hace especial al discurso sadiano es este lenguaje doble y paradójico que, por un lado, sostiene un saber vinculado con la facultad demostrativa del lenguaje, y por otro, usa como soporte el elemento corporal vinculado a su facultad descriptiva. En *La filosofía en el tocador* se observa, entonces, una fuerte presencia del cuerpo como soporte del discurso, al mismo tiempo que genera el propio saber que se demuestra, pues, ¿podría existir el saber libertino sin el cuerpo como generador del deseo-goce que lo rige? Esto es lo que le permite hablar a Barthes de “lengua actuada”, en la medida en que el cuerpo se hace discurso y el saber representación:

Las sorpresas de la combinatoria tienden pues al reencuentro de dos códigos, el erótico y el lingüístico. De pronto, se relevan sin cesar, forman un mismo medio en el cual el libertino circula con idéntica energía [...]. En resumen, el habla y la postura tienen exactamente el mismo *valor*, valen la una por la otra: dando una se puede recibir la otra a cambio. (102)

Por consiguiente, surge como rasgo distintivo del discurso de Sade su carácter de representación vinculado con cierta teatralidad en sus obras: “MADAME DE SAINT-ANGE: Lo que me gusta de Dolmancé es que no pierde su

tiempo; mientras diserta actúa” (Sade 92); “Hay que observar que mientras hablan, Madame de Saint-Ange frota a Eugenia por todas partes y Dolmancé acaricia intensamente el miembro del caballero” (93). La impronta teatral es muy clara en *La filosofía en el tocador*, ya que al mismo tiempo que la escena se representa para el lector, surge como representación demostrativa para Eugenia, una joven que será instruida en los placeres libertinos por dos maestros: Madame de Saint-Ange y Dolmancé. En otras palabras, si uno decide leer *La filosofía en el tocador* desde el punto de vista de la construcción discursiva de Sade, puede ver que se trata de la representación de una representación.

Ahora bien, si se acuerda en pensar la demostración-descripción que se realiza en la obra como una especie de educación, lo primero que llama la atención es que en las novelas de formación lo que se presenta es un proceso civilizatorio, en la medida en que el sujeto sufre una transformación que se considera progresiva, a partir de la adquisición de un saber constructivo para la civilización. Es decir, la educación consistiría en la adquisición de un conocimiento orientado hacia la economía del bien, por oposición a la economía del mal y la destrucción. En este plano, entonces, *La filosofía en el tocador* supone una inversión en el contenido de ese saber, pues el personaje que es instruido, Eugenia, debe adentrarse en los saberes propios del libertinaje, que desde la perspectiva civilizatoria burguesa son vistos como el mal destructivo y el vicio: “Siendo la destrucción una de las leyes primordiales de la naturaleza, nada destructivo puede ser un crimen” (Sade 65). Aquí surge una de las bases que sustenta el adiestramiento de Eugenia: todo será justificado a partir de las leyes naturales. De esta manera, se observa que el verdadero objetivo de la obra no es el proceso de instrucción de un personaje, sino que, como explica Deleuze, el verdadero protagonista de la obra de Sade es el propio discurso, la manera en que surge como un saber —que se basa en los impulsos naturales, se inscribe en el cuerpo y desarticula la moral burguesa— y se instituye como un lenguaje altamente racionalizado.

Por lo tanto, en este proceso de aprendizaje o de construcción discursiva, la instrucción se dividirá, a grandes rasgos, entre cuerpo y saber. El cuerpo, siempre vinculado a la naturaleza, servirá al maestro Dolmancé para ilustrar aquello que expone; mientras que el saber se irá tejiendo en una nueva red de leyes que codificarán los comportamientos de los participantes. Lo que

Sade propone en *La filosofía en el tocador* es la existencia de una legalidad paralela y oculta, que tiene como base no ya la razón, como pretendía el Iluminismo, sino la naturaleza. Se trata, en consecuencia, de una naturaleza que no se permite doblegar por la razón y que, de esta manera, se encontraría del lado del exceso y la voluptuosidad, demostrando así que el discurso que se está construyendo, de manera altamente mecánica y racional, es el único factible de ser doblegado por la razón.<sup>1</sup>

Por lo tanto, el objetivo sobre el que reposa la obra sadiana es el de construir un discurso que rechace la razón a partir de la razón misma, de ahí que personajes burgueses sean los que critiquen a la razón burguesa —una forma más de la paradoja sadiana—. Al respecto escriben Adorno y Horkheimer:

Cuando Juliette repite las reacciones primitivas estas no son ya primitivas sino bestiales. Juliette, a semejanza del Merteuil de las *Liaisons dangereuses*, no encarna en términos psicológicos la libido en regresión, sino el placer intelectual de la regresión, el *amor intellectualis diaboli*, el gusto de destruir la civilización con sus mismas armas. Ama el sistema y la coherencia, y adopta con plenitud el órgano del pensamiento racional. (117)

Esta es la razón por la cual el discurso sadiano resulta aún hoy tan transgresor, tan “bestial”, como escribe Adorno. El placer intelectual que genera la función demostrativa del lenguaje sadiano es, en definitiva, aquello que despierta el deseo en los personajes de la obra, ya que se relaciona con la imaginación. En *La filosofía en el tocador* abundan escenas de este tipo: “EUGENIA: (*Manoseándose*) ¡Ah, Dios maldito! Usted me calienta la cabeza [...] ¡He aquí el efecto de sus putísimas disertaciones” (Sade 87); “MADAME DE SAINT-ANGE: ¡Ah, cojamos, cojamos! No puedo aguantar más después de esas palabras” (113); “DOLMANCÉ: ¡Qué imaginación! Venga, Eugenia, usted es deliciosa. ¡Venga a que la bese una y mil veces! (*La toma en sus brazos*) Mire, señora, mire cómo esta libertina acaba *mentalmente* antes de que se la toque” (123, énfasis en el original). Ahora bien, así como el saber despierta

1 Tal vez *La filosofía en el tocador* pueda ser una expresión muy importante del discurso que Sade había heredado de la casuística de los jesuitas franceses, con quienes había estudiado en su infancia. Estos procuraban analizar las raíces de la conducta pecaminosa antes que castigarla.



el placer que se manifiesta en los cuerpos, también el cuerpo reducido a sus órganos sexuales aparece de manera inevitable como la fuente generadora del saber. Esto se evidencia hacia el final, cuando Dolmancé ya está terminando su exposición: “¡Es increíble de qué modo el hermoso culo de este bello muchacho me ocupa la cabeza desde que comencé a hablar! Todas mis ideas parecían vincularse con él, involuntariamente” (198).

Si se retoma la idea de lo paradójico en el discurso de Sade, se observa también que aunque el cuerpo aparece como fuente generadora de un saber, “inflamador de la imaginación”, también es una limitación para el mismo, porque bloquea la posibilidad de razonamiento que la facultad demostrativa del discurso sadiano exige. Así, Dolmancé constantemente debe reprimir sus deseos al inicio de la obra, para prolongar el discurso: “No Dolmancé, no quiero que vea... un objeto cuyo poder sobre usted es tan grande... teniéndolo en la cabeza no podría razonar ya con sangre fría...” (Sade 20); “sea prudente Dolmancé; derramar esta simiente disminuirá la actividad de sus espíritus animales, quitando calor a las disertaciones” (23). Se podría hablar de un lenguaje seminal, pues de esta última cita se desprende la idea de que contener el semen permite preservar el discurso. Lo anterior implica una nueva paradoja, ya que si bien el discurso tiene como último objetivo la consecución de un placer que se realiza en su máxima expresión a través de la eyaculación seminal (de aquí la multiplicidad de nombres casi rituales con los que se denomina al semen: leche, veneno, impuro ardor, olas de esperma espumoso, licor sagrado), esta realización imposibilita el razonamiento; así, la eyaculación se erige como sustituto del discurso: “Sade hace del esperma el sustituto de la palabra” (Barthes 102).

### **Discurso y representación: teatralidad en *La filosofía en el tocador***

El protagonismo del cuerpo en la obra de Sade, junto a la tensión que entraña este como experiencia descrita y la palabra como saber demostrado, es lo que permite observar la fuerte impronta teatral de *La filosofía en el tocador*. Esta no solo se refleja en la construcción del texto mismo —división en escenas, disposición del contenido en diálogos, entrada y salida de personajes (tres constantes: Eugenia, Madame de Saint-Ange y Dolmancé;

y tres alternados: el caballero de Mirvel, Agustín, Madame de Mistival) y didascalias—, sino también en la configuración de la acción que en él se desarrolla. El espacio en el que transcurre la acción es la intimidad del tocador, y este lugar privado y retirado del ámbito público se relaciona con el mundo invertido que propone Sade, ya que mientras en las novelas de educación el individuo suele adquirir un conocimiento a partir de su contacto con el mundo exterior, aquí Eugenia aprende en el ámbito íntimo.

La joven recorre un camino inverso en el que se retira del mundo y se aleja de sus padres, lo que implica que el discurso que expone Dolmancé tiene un carácter clandestino. El ambiente cerrado protege la empresa libertina, que necesita ocultarse porque podría ser castigada como crimen. Sin embargo, el discurso sadiano incurre en una nueva paradoja cuando el libertino, al mismo tiempo que enuncia el orden social de su práctica, el crimen, procura su protección a partir del encierro. Esta paradoja se vuelve una farsa teatral, en la que el espacio deviene escena de un espectáculo social completo. Mientras se protege la empresa libertina, una vez encerrados, los libertinos, sus ayudantes y sus víctimas forman una sociedad completa, con su propia economía, habla, moral y tiempo distribuido en horarios, trabajos y fiestas, como observa Barthes.

En este escenario autárquico el dinero es uno de los elementos de diferenciación social. Esto es evidente en el momento previo a la lectura del panfleto en el que se echa a Agustín, por pertenecer a una clase inferior: “Vete, Agustín; esto no está hecho para ti” (Sade 130). Solo los burgueses pueden practicar el libertinaje, pero al mismo tiempo son esclavos de la razón, en lo que se advierte de nuevo el carácter paradójico del discurso sadiano. Si bien el dinero se halla del lado del saber codificado, lo que genera una suerte de desigualdad del tipo amo-esclavo, el cuerpo puesto en circulación permitiría la igualdad. Agustín no puede escuchar el saber libertino, pero sí puede participar en las escenas sexuales, en las que las descripciones e indicaciones están a cargo de Dolmancé: “Hablemos menos caballero, y obremos más. Voy a dirigir la escena, es mi derecho” (91), o de las didascalias: “La besa y hace gozar, hundiéndole ligeramente el dedo en la concha” (125). En estas, los personajes pierden sus rostros por la importancia que adquieren los órganos sexuales: “un hermoso culo que se me ofrece y del cual se me suplica que goce” (10). Este es otro rasgo que permite observar el plano de

igualdad que se genera, pues se trata de intercambios corporales nada más, no entra en juego el dominio de la palabra. Por ejemplo, Agustín no interesa en términos intelectuales a los libertinos, pero en términos corporales es considerado superior, debido al exuberante tamaño de su miembro.

Ambos planos, el de la superioridad y la igualdad, permiten ver cómo está dividido el relato. La obra se configura a partir de una lógica de escenas con infinitas combinaciones y variaciones, que reclaman un director para regular las posiciones, a partir de acotaciones teatrales. Este rol, como se expuso, lo cumple Dolmancé, aunque podría cumplirlo cualquier libertino. Es su personaje quien regula estas prácticas altamente codificadas, a partir de un sistema combinatorio sofisticado, regido por las necesidades del placer: “MADAME DE SAINT-ANGE: Pongamos por favor un poco de orden en estas orgías: es necesario aún en medio del delirio y de la infamia” (68). Esta fuerte sensación de orden remite a la misma idea de razón que guía la función demostrativa del discurso; lo cual lleva a Adorno y a Horkheimer a la siguiente reflexión:

La razón es el órgano del cálculo, de la planificación; neutral respecto a los fines, su elemento es la coordinación. La afinidad entre conocimiento y plan que da a la existencia burguesa, racionalizada incluso en sus pausas, un carácter de finalidad ineluctable, ha sido expuesta empíricamente por Sade un siglo antes del advenimiento del deporte. (110)

Así, en cada escena lo importante es la posición. Por eso al primar el cuerpo, vinculado a la función descriptiva del lenguaje, los papeles de amo y esclavo son intercambiables: “El marqués rogaba que fuera con él un hombre mientras era la mujer de su amigo” (Sade 11); en cambio, en las escenas de reposo, en las que prima la función demostrativa, es clara la distinción entre el amo Dolmancé y la esclava Eugenia: “Escúcheme, hermosa pequeña alumna, ¿o piensa que en caso de no ser dócil no usaré los derechos que me da el ser su Maestro?” (21).

Las escenas corporales podrían pensarse a partir de lo que Barthes denomina “gramática erótica”, ya que están compuestas por distintas unidades. La unidad mínima es la postura: “DOLMANCÉ: sesenta más, Eugenia ¡Sí, sí, sesenta todavía sobre cada culo! ¡Oh bribonas, ya verán qué placer van a

sentir ahora al cular! (*La postura se deshace*)” (114). La unidad que consiste en una suma de posturas es la operación, que requiere varios actores. Ahora bien, cuando se trata de un cuadro de varias posturas, la unidad que sigue es la figura, que se trata de la unidad más común: “La figura se realiza, Madame de Mistival permanece desmayada. Cuando el caballero acaba, se rompe el grupo” (214). La unidad siguiente supone la dimensión temporal: consiste en una serie de posturas desarrollándose en el tiempo, a las que se les denomina episodio. Finalmente, la unidad mayor que implica la sucesión en el tiempo de las operaciones es la escena. Por lo tanto, una vez finalizada la escena y en los momentos de reposo viene la disertación-demostración: “Los interlocutores, repuestos, no hacen sino conversar” (96).

Estas unidades reproducen proezas sexuales que casi parecen imposibles de representar, ya que responden a dos reglas de acción. En primer lugar, a la exhaustividad, porque las figuras deben cumplirse hasta sus últimas consecuencias, saturando todas las posibilidades del cuerpo y permitiendo la participación de todos los personajes involucrados, como sucede en la escena final en la cual Madame de Mistival es sodomizada: “toda la sintaxis sadiana es así búsqueda de la figura total. Esto se relaciona con el carácter pánico del libertinaje; no desconoce ni desocupación ni reposo” (Barthes 98). Estas saturaciones, en términos corporales, deben ser prolongadas en la palabra para que, como explica Barthes, no queden blancos discursivos de ninguna índole: “Se ha reestablecido un poco la calma durante estas disertaciones, las mujeres, vestidas otra vez, recostadas en el canapé, y Dolmancé cerca de ellas, en un gran sillón” (Sade 32). En esta acotación de la didascalía es evidente el lugar de poder que ocupa Dolmancé y se sugiere que está inscrita en Sade la idea de que una salida posible para frenar el motor de la naturaleza es la extenuación del deseo. La segunda regla de acción a la que responden estas escenas es la de la reciprocidad. Las funciones corporales son intercambiables, no son reservadas, como sí lo son las funciones de disertación y demostración. Se trata de un lenguaje que impone un saber asociado al cuerpo. Así, cuando Eugenia adquiere el saber del libertinaje invierte su rol de sujeción y somete ella misma a su madre, Madame de Mistival, la gran víctima de esta obra. Para Sade, este personaje no solo es esclavo en términos discursivos-corporales. Su mayor esclavitud reside en la sujeción a las leyes culturales, en lugar de regirse por las leyes del deseo y de la naturaleza.

## Conclusión

Por lo tanto, y ante todo lo expuesto, surge de manera notoria que lo que Sade ha construido no supera los límites de un universo discursivo. Es el discurso y las complejidades que alberga lo que hace a su obra tan singular aún en la actualidad. Por ello, escribe Barthes que “se llega, como hace la ley, a prohibir a Sade por razones morales, [...] porque se rehúsa a entrar en el único universo sadiano, que es el universo del discurso” (107). Así, lo verdaderamente distintivo y original de su obra es el propio discurso, la manera en la que surge como un saber (que se inscribe en el cuerpo y se basa en los impulsos naturales) y se instituye como un lenguaje altamente codificado, que, sin embargo, nunca deja de exhibir su dependencia del elemento corporal como factor determinante del mismo.

Ahora bien, esto es así porque toda práctica debe hacerse inteligible a través de la palabra. Por lo tanto, Sade funda una práctica discursiva, cuya singularidad reside en que no es mera descripción de escenas, sino que incluye, como factor determinante, la función demostrativa dentro de su lenguaje, dando lugar a un discurso doble y paradójico que procura constantemente alcanzar una síntesis. La obra de Sade se erige en una tensión permanente, en la cual el cuerpo genera el impulso de un saber que al mismo tiempo que se genera se instituye como discurso, cuyo último objetivo es suscitar la sensualidad de los cuerpos. Se asiste, así, a un proceso de reciprocidad e interdependencia circular, en el que la velocidad, la saturación y el exceso que despierta la función descriptiva del lenguaje sadiano reducen el cuerpo a un mero discurso fuera del cual nada existe, ya que el cuerpo genera un saber y simultáneamente precisa de este para nunca dejar de ser.

Sin embargo, un gesto político opera debajo de este procedimiento discursivo sadiano, pues en la medida en que utiliza la razón para construir un discurso mecánico y rigurosamente codificado, tanto en las articulaciones corporales como en el saber-conocimiento demostrado, busca eliminar a la razón como elemento rector de la conducta humana, para reivindicar el exceso y el deseo. Esto quiere decir que el mundo invertido y paradójico de Sade se vale de la razón para desdeñarla (y de personajes burgueses, pues es a esta sociedad a la que se critica), con el único objetivo de mostrar que la verdadera violencia no reside en su filosofía libertina, sino en la razón misma, erigida como pilar del pensamiento burgués y de la reflexión sobre

el hombre. Esta situación lleva al sujeto a no ser, ya que anula su propia naturaleza corporal.

Así, el discurso es doble y paradójico, porque busca dejar al desnudo las propias contradicciones de la sociedad decimonónica francesa, en la cual se inserta para crear una nueva arquitectura social. De ahí el famoso folleto anónimo incluido dentro de la novela, “Un esfuerzo más franceses si queréis ser republicanos”, donde Sade se atreve a negar la condición innata de la idea de Dios, para subvertir los valores del bien y del mal. Por ello, el discurso sadiano es política y estéticamente transgresor y trasciende la literatura erótica de su tiempo, pues con su velocidad de configuración intrínseca persigue como objetivo último exponer las paradojas que lo envuelven, para luego trascenderlas, proyectándose hacia un universo imaginario que se sumerge en la primacía de la naturaleza como modelo superior de virtud:

Sade nos da pruebas de un “irrealismo” intencionado: lo que pasa en una novela de Sade es propiamente fabuloso, es decir imposible; o más exactamente las imposibilidades del referente se han convertido en las posibilidades del discurso [...]. Sade elige siempre el discurso contra el referente: se coloca siempre del lado de la *semiosis* y no de la *mímesis*. Lo que “representa” es deformado sin cesar por el sentido y es al nivel del sentido, no del referente, que debemos leerlo. (Barthes 107)

## Obras citadas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. Trad. H. A. Murena. *Dialéctica del Iluminismo*. México D. F.: Hermes; Buenos Aires: Sudamericana, 1997. Impreso.
- Barthes, Roland. *Sade. Filósofo de la perversión*. Trad. Rodolfo Bracco. Montevideo: Ediciones Garfio, 1968. Impreso.
- Bataille, Georges. “El hombre soberano de Sade”. *El Erotismo*. Trad. Toni Vicens. Barcelona: Tuquets, 1992. 170-182. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Sacher-Masoch & Sade*. Trad. María Teresa Poyrazián. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1969. Impreso.
- Sade, Marqués de. *La filosofía en el tocador*. Trad. María Rueda. Buenos Aires: Editorial AC, 2004. Impreso.

### **Sobre la autora**

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Actualmente desarrolla estudios de posdoctorado como becaria del Conicet (Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Se desempeña como docente universitaria y participa en diversos grupos de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Ha publicado varios artículos especializados en el área de la literatura brasileña y en el cruce entre literatura, política e historia en América Latina. Cursó el posgrado en Gestión Cultural y Comunicación en la Flacso y participó en actividades de gestión cultural en el marco de la Audiovideoteca de Escritores, dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.