



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad
Española
España

Ibeas Altamira, Juan Manuel
El espacio sadiano como museo de la anécdota
Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 3, abril, 2007, pp. 59-78
Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800306>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

Monografía
La anécdota en el siglo XVIII

El espacio sadiano como museo de la anécdota

Juan Manuel Ibeas Altamira

Universidad del País Vasco

juan.ibeas@ehu.es

Résumé

Sade, en tant qu'homme de son temps fut un grand collectionneur d'œuvres d'art, d'histoires érotiques et d'anecdotes. Il sût classer toutes ses expériences et connaissances en constituant une œuvre littéraire très variée dans les genres et unique en son espèce.

Mots-clé: XVIII^e siècle; littérature; histoire; récit; anecdote; collection.

Abstract

The Marquis of Sade was a man of his time and he enjoyed collecting art pieces, erotic histories and anecdotes, those parts of history that should not be published. He knew how to class his experiences and knowledge in a very particular space with the perfect ambient, his particular museum, creating a literary masterpiece really diversified and unique in his kind.

Key words: Enlightenment; literary genres; history; anecdotes; collection; Sade.

0. Introducción

El siglo XVIII es una época de grandes descubrimientos. El hombre ilustrado investiga las particularidades de la naturaleza, los secretos que ésta encerraba van siendo poco a poco desvelados, la historia se va desnudando, y los confines del mundo cada vez son mejor conocidos. La curiosidad le empuja a querer saber más, y esta sed de conocimientos le lleva a querer conocer hasta los mínimos detalles; como en los

* Artículo recibido el 9/10/2006, aceptado el 29/01/2007.

Viajes de Gullyver de Swift o el *Micromegas* de Voltaire el hombre visualiza el universo desde lo más grande hasta lo más nimio.

Todo este afán de conocimiento va a cristalizarse en un espacio característico, que nace en esta época: el museo. Si ya anteriormente encontrábamos algo similar, no es hasta este momento cuando las colecciones pasan a cumplir los tres criterios que le son propios y le distinguen: su duración e indivisibilidad, su finalidad pública y su espacialidad (ocupa un lugar construido *ex profeso*). Siguiendo estos criterios, podemos hablar de toda una cultura museística en la Europa del XVIII que empuja las colecciones a salir del marco privado hacia el público, con ejemplos en Roma, Nápoles, Florencia, Venecia, Verona, Milán, Viena, Munich, Dusseldorf, Postdam, París, Arles, Dijon, Oxford, Londres, Estocolmo...

Este nacimiento es el fruto de una serie de movimientos que vienen de antiguo ya que esta inclinación del hombre por la creación de colecciones se remonta a la época clásica de Grecia y Roma. Sin embargo no será hasta la Italia renacentista cuando tomará un cuerpo real, cuando el papa Pío IV, el 15 de diciembre de 1471 "restituye" al pueblo romano una serie de esculturas de la Antigüedad instalándolas en el palacio de los Conservadores; su objetivo era dar un testimonio de la identidad romana a través de las diferentes épocas, creando una cultura del patrimonio. Anteriormente las obras de arte y los objetos antiguos se exponían en los jardines y en las villas de los humanistas. Estas piezas cobraban al ser expuestas un valor ejemplar tanto para los coleccionistas y humanistas como para los artistas, ya que los monumentos y esculturas de la Roma antigua descubiertos en esta época entusiasmaban a una sociedad ansiosa por recuperar los valores clásicos.

Pero a partir de la mitad del siglo XVI nace otro tipo de colecciones en Europa fruto de la cultura de la curiosidad (que comparte con el humanismo su pasión acaparadora). El espacio que las recoge recibe diferentes nombres en cada país: el *cabinet de curiosités*, el *Kunst und Wunderkammer*, el *studiolo*, el gabinete de maravillas¹. Estos eran espacios integrados, concebidos como un todo unitario, ya que toda el espacio parecía un mueble en sí mismo, contruidos para albergar una colección. ¿Y que es lo que el hombre pretendía hacer en estos lugares? Buscaba la creación de un microcosmos, un lugar de meditación, de contemplación y de admiración.

¹ Esta pasión por la colección no era algo habitual en España. Fleuriot Langle, en su libro *Voyage de Figaro en Espagne*, hace referencia al poco interés de los españoles por las antigüedades: "Partout en Espagne on peut voir des frises, des mosaïques antiques. Personne ne regarde ces débris. Que m'importe à moi, me disait un jour un Espagnol, et la ville d'Herculanum, et les ruines de Palmyre, et les marbres d'Arundel, pourvu que mon confesseur dine et soupe bien!" (*Voyage de Figaro en Espagne*. Présenté par Robert Favre. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1991, pág. 59).

Estos lugares intentaban recoger las particularidades de la naturaleza y de la historia, sus aspectos más secretos, bajo la forma de objetos curiosos y sorprendentes; para ello recogen junto a las antigüedades y las obras de arte, curiosidades tanto naturales como artificiales. Los nuevos coleccionistas buscarán objetos exóticos o etnográficos, petrificaciones, fósiles, corales, animales fabulosos y desconocidos, objetos de orfebrería y novedosas maquinarias. Eran piezas rodeadas de leyenda, no de historia con mayúsculas, sino de historia anecdótica, llena de particularidades y secretos. Curiosamente todos estos objetos de colección escapan de su espacio de almacenaje en el rococó, transformándose en rocalla trepadora, llegando a configurarse en estilo artístico.

El furor del coleccionista se encuentra en la naturaleza del hombre y durante toda la historia de la humanidad se fue desarrollando, pero será en el XVIII cuando tome forma. Francia fue un país donde los valores de la colección tuvieron un importante desarrollo, sobre todo por influencia de las Luces y de la Enciclopedia. Ya en la época en la que Luis XIV se instala en Versalles, la corte y ciertos artistas privilegiados tuvieron la posibilidad de contemplar la colección real; pero fue por influencia de Madame de Pompadour, amante de Luis XV y gran coleccionista, que una exposición de ciento cincuenta cuadros se abrió por primera vez al público en el Palacio de Luxembourg. Es un momento de esplendor de la cultura de la conservación (del que nuestra época actual es directa heredera) que también se percibirá en la revalorización del patrimonio y el gusto por las ruinas. Diderot creó dentro de la Enciclopedia un breve programa museológico para el Louvre, haciéndose eco de los deseos de otros intelectuales (como La Font de Saint-Yenne) de contemplar las obras de arte de la aristocracia. El museo público nace esencialmente con los cambios sociales de la Revolución (el arte es creación del pueblo y por tanto no debe ser accesible únicamente para una clase privilegiada); de este modo encontramos la proclamación del presidente del comité de la instrucción pública de la Convención, que el 11 de febrero de 1794 anunciaba la creación de una red de museos por todo el territorio francés en los que exponer todos los productos del arte y de la naturaleza: “En considérant tout ce que la Nature et l’Art ont fait et peuvent faire en France, la République entière sera un immense et superbe museum” (Delon, 1997: 747).

Así pues todo el siglo XVIII manifiesta una profunda inquietud por parte de escritores, intelectuales y amateurs, que reclaman acceso al arte y a la cultura a través de las grandes colecciones.

1. Nacimiento de una pasión y comienzo de la búsqueda

Éste era el panorama museológico y de la colección en la época del marqués de Sade, alguien que, ya de niño, como señala Maurcie Lever (1995: 59), vivió entre la clase privilegiada, con el escenario cultural y estético que esto implica, y fue criado con la convicción de pertenecer a una especie superior, a la elite. Vivía en el interior

del hôtel de Condé² donde su madre era dama de honor de la princesa, teniendo como compañero de juegos al hijo mayor del señor del lugar. Allí se encontraba rodeado de los cuadros de los maestros mejor considerados en la época, de las más maravillosas tapicerías y de numerosos muebles de extraordinaria riqueza que sorprendían a sus contemporáneos. También contaban con una extensa biblioteca de libros curiosos y con cartas únicas en su género escritas a mano y de gran relevancia. Incluso el jardín fusionaba arte y naturaleza, como recuerdan los escritos de la época. Así pues se trataba de una de las residencias más lujosas y más a la moda de la capital francesa, y como vemos, marcada por una clara tendencia coleccionista. Muchos personajes de esa época los encontraremos más tarde en sus obras (recodemos al conde de Charolais), del mismo modo que su universo coleccionista y su gusto artístico se desarrollan desde este momento. Historias particulares de una parte de la sociedad, de un mundo elitista, que quedaban ocultas para el gran público tras una fachada.

Siendo aún un niño, y en cierto modo a causa de su naciente carácter despótico, será enviado con sus familiares en Provenza. Primero con su abuela y sus tías en Aviñón que acogen con fervor al niño en su universo femenino, y posteriormente con su tío el abad de Sade. Así, primeramente fue posiblemente acogido en el hôtel de Sade en la calle Dorée³, luego, aún con las mujeres de la familia, pasó al hotel de Villeneuve, “la plus vaste et somptueuse des demeures aristocratiques d’Avignon” (Lambergeon, 1990: 19)⁴ junto a su tía Henriette-Victoire de Sade, condesa de Martignan (personaje que, al igual que su hermano el abad era conocida por sus aventuras amorosas).

Finalmente, tras un paso por La Coste, y sus amables paisajes, se iría con el tío al impresionante y austero castillo de Saumane, un imponente lugar con unas inmensas murallas de roca que lo rodean brutalmente. La extrañeza de este castillo de arquitectura laberíntica, heteróclita, en el que se encuentran numerosos pasadizos secretos, mazmorras, talleres de hacer monedas, silos y calabozos, marcó sin ninguna duda la imaginación del joven marqués. Además el abad le presentará el mundo del coleccionista en su mayor esplendor, ya que era un coleccionista de antigüedades, de libros y de todo tipo de documentos e informaciones escritas sobre la familia. Como la misma mujer de Sade escribiría más tarde en una carta a los abogados que se burlaban de

² Los Condé habitaron este lugar hasta 1764, cuando lo vendieron a Luis XV para la creación de un nuevo barrio (el teatro del Odéon y sus alrededores). Como vemos, el lugar estuvo en pleno esplendor hasta el declive del gusto rococó.

³ Este rico lugar había pertenecido a Gadagne, y se decía *Riche comme gadagne*, y por ello la calle se conocía como “rue Dorée” (Lambergeon, 1990: 19).

⁴ Solange Lambergeon también hace una descripción de la fastuosa residencia, de sus numerosos salones, de sus hermosos jardines a la francesa, de su *cabinet lambrisée* (espacio a menudo destinado a colecciones)...

unas antigüedades compradas por su marido, el abad era un entendido en la materia: “on voit bien à votre phrase, que vous n’êtes point antiquaire. Demandez à M. l’abbé de Sade: il vous dira ce que vaut une caisse d’antiquités venant de Rome” (Sade, 1991: 9).

La educación del religioso calaría en todos los aspectos vitales del niño, y la pasión por la colección será uno de los que se prolongue en el tiempo; así en una carta de septiembre de 1778 al Maître Gaufridy, notario y procurador en Apt, mostrará una de las preocupaciones del marqués al ser encerrado en Vincennes: “Je vous laisse l’affaire de Saumane entre les mains; tirez-en le meilleur parti que vous pourrez (...). Mais surtout ne laissez pas échapper, si vous le pouvez, la bibliothèque et le cabinet d’histoire naturelle”.

Como señalábamos anteriormente, el abad no sólo se mostrará ejemplar en la colección de obras de arte: “Cet homme, tout prêtre qu’il est.... A toujours un couple de gueuses chez lui et son château est mieux qu’un sérail, c’est un b...” (Lambergeon, 1990: 22). No tenía sólo un cabinet d’histoire naturelle, todo el castillo era un lugar de colección a ojos del sobrino, de colección de mujeres, de placeres y de historias increíbles.

Pero sin duda será a lo largo de sus viajes (y en particular de los hechos a Italia) cuando el autor desarrollara su instinto de coleccionista de la misma manera que crece su pasión por la acumulación de conquistas amorosas. Hay que tener muy en cuenta que el viajero del siglo XVIII no busca descansar, pues hay que contar con todos los peligros y aventuras del camino; se viaja por necesidad, en busca de vivencias y aprendizaje, ya menudo por un conjunto de todo ello, como fue el caso del marqués. Allí conocerá y tratará a numerosos *amateurs* como el doctor Mesny (naturalista, arqueólogo y coleccionista) Alessandro Collini (antiguo colaborador de Voltaire, y que sería posteriormente director del gabinete de historia natural de Mannheim) o Lucattini (su guía entre el mundo de los anticuarios), hecho que desarrollara aún más sus conocimientos de coleccionista.

Del mismo modo a lo largo de sus viajes irá adquiriendo numerosos “*souvenirs*” de todas las grandes galerías y museos de Italia, en sus estancias en el Vaticano, Florencia, Nápoles... Como nos recuerda Jean-Jacques Pauvert en la *Notice bibliographique* de la obra teatral *Les Antiquaires* que luego analizaremos, a su regreso de Italia en mayo 1776, el viajero hizo venir desde Nápoles una caja de seis quintales con antiguallas y curiosidades que había ido adquiriendo. Paul Bourdin nos describe su interior:

Des marbres, des pétrifications, “un vase ou amphore à conserver les vins grecs imprégné de racines de corail”, des lampes antiques, des urnes lacrymatoires, “le tout à la manière des Grecs et des Romains”, des médailles, des idoles, des pierres brutes et des pierres taillées du Vésuve, une belle urne sé-

pulcrale bien entière, des vases étrusques, un morceau sculpté de serpentine, un morceau de nitre de solfatare, sept éponges, une collection de coquilles, un petit hermaphrodite et un vase de fleurs, “le tout d’albâtre de Volterre en Toscane”, une assiette de marbre, garnie de toutes sortes de fruits “singulièrement bien imités”, deux chiffonniers de marbre du Vésuve, un bouquerini ou tasse des Sarrazins, un couteau à la napolitaine, des hardes, des estampes et des livres...

2. La acumulación

Entre sus obras, las más marcadas por este espíritu coleccionista, tanto de arte como de anécdotas y aventuras propias o ajenas recogidas en los viajes, se encuentran la obra teatral *Les Antiquaires*, su diario de viaje el *Voyage d’Italie*, y en último lugar las aventuras de Juliette en *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la Vertu suivie de l’Histoire de Juliette sa Sœur*, obra que presenta un dístico como epígrafe y que reza *On n’est point criminel por faire la peinture / Des bizarres penchants qui inspire la nature* (Sade, 1998: 179).

La primera, la pieza de *Les Antiquaires*, aunque es poco conocida, es trascendental para entender el tema que nos ocupa, pues nos muestra el interés de un coleccionista por el mundo de los coleccionistas. La obra teatral muestra las relaciones entre la vida retirada de los anticuarios (representada por la figura de M. De Girasole) y el mundo de las personas centradas en el presente (simbolizado por el amor entre Agathe, la hija del anterior, y el joven Delcour). El espacio en el que transcurre la acción, según la acotación inicial, es un *cabinet d’antiquités* en el que vemos:

Toute sorte d’espèces disposées sur des tables et sur des tablettes; à droite de l’acteur une pièce de toile d’amiant⁵ négligemment jetée sur deux chaises, et près de la porte du fond est une caisse où était une momie d’Égypte (Sade, 1991: 11).

Los nombres de los personajes de esta obra son de lo más representativo dentro del contexto del mundo del *cabinet de curiosités* y de las antigüedades; así el nombre del personaje principal Girasole nos recuerda al ópalo girasol (llamado *girasol* en francés), sus amigos se llaman M. de Colonnes (columnas) y M. de Lémeraude (esmeraldas) respectivamente, la criada Cornaline (cornalina), el criado Capitolin (Capitolino), la hija Agathe (por la piedra Ágata), el amante Delcour se pone para

⁵ Las telas de este material, que antiguamente se creía que era la tela de la ignífuga salamandra, se encontraban a menudo en los gabinetes de curiosidades como algo extraordinario, pese a que Marco Polo desbaratará el origen animal tras narrar su visita a una explotación minera de amianto. Era conocido como la seda mineral. La anotación de Sade no queda aquí, ya que posteriormente desarrolla la descripción del material, cuando describe los trajes de los actores: “La toile d’amiant doit éter tout simplement un morceau de deux ou trois aunes de toile tirant entre le vert et le blanc, ou gris, attendu qu’il y a des amiantes de l’une et l’autre de ces couleurs” (Sade, 1991: 13).

acercarse a ella el nombre de Des Albâtres (alabastro); el punto culminante será el nombre del intrigante comerciante de antigüedades de origen judío-inglés que es M. de Larabesque (el arabesco). Como sabemos estos términos o elementos están muy ligados a este mundo de la antigüedad, de la colección y de la estética; el autor no duda en recurrir a términos del mundo de la ruina (como las columnas), de los objetos de colección (como las diferentes piedras: ágata, alabastro, el ópalo, la esmeralda...), del mundo de la estética y la decoración (cómo el arabesco uno de los principales emblemas del rococó) e incluso el nombre de un museo (como es el caso de Capitolino, nombre de los museos con la mayor colección de piezas de la antigüedad griega y romana, inaugurados por Pío IV, y aumentada por los sucesivos papas, junto a la plaza del Campidoglio diseñada por Miguel Ángel).

En la segunda obra, el *Voyage d'Italie*, va a repertoriar en un programa gigantesco y enciclopédico, todas las obras de arte, todos los monumentos y todas las ruinas importantes que encuentra a su paso a lo largo de su periplo italiano; e irá detallando sus características, su belleza, su historia, el universo que las rodea. Pero también recogerá las pequeñas historias, que oír durante el viaje, anécdotas curiosas desconocidas en general por el gran público, como la de la situación de la iglesia de Sainte-Agnès en la plaza Navona y su historia contada por el sacristán:

Là étaient les lupanars ou lieux publics de débauche qui bordaient le cirque agonistique sur l'emplacement duquel est aujourd'hui la place Navone. Toute l'église est sur cet ancien lieu profane. Ce fut là que la jeune Agnès fut envoyée par le préfet de Rome pour y être violée (Sade, 1995: 133).

O la que relata al entrar en el Arsenal del castillo de Sant'Angelo de un español que disparaba con una ballesta a las multitudes:

Je vis une espèce d'arc fort petit et d'une construction singulière, qui avait appartenu à un Espagnol dont l'unique plaisir consistait à lancer au moyen de cet arc (sans autre intention que celle d'une destruction gratuite) plusieurs épingles empoisonnées dans les rues et dans les foules où il se trouvait, soit dans les places publiques soit au sortir des églises. Cette manie bizarre de faire le mal pour le seul plaisir de le faire est une des passions de l'homme la moins comprise et par conséquent la moins analysée et que j'oserais cependant croire possible de faire rentrer dans la classe commune des délires de son imagination. Mais la rareté dont elle est heureusement pour l'humanité m'en évite la peine (Sade, 1995: 163).

Esta primera reflexión sobre la violencia gratuita ejercida sobre el otro del autor de *Les Cent Vingt Journées de Sodome* es muy significativa. Eso sí, nunca encontramos escenas con carga sexual, y cuando evoque la libertad de costumbres será para condenarla enérgicamente; esta actitud no debe sorprendernos, dada la dualidad (la oculta y la revelada), no sólo de sus obras, sino también de su vida.

Esta pieza es uno de los primeros pasos del marqués en el mundo literario, entrando a través de esta literatura tan codificada que es la de los viajes. Y lo hará con la misma dedicación que un libertino don Juan tomaría nota en una lista de las mujeres conquistadas a lo largo de su vida. Configuración escrita de una colección del recuerdo, obsesión minuciosa por la captura de las diferentes historias oídas durante el viaje. La forma epistolar de la obra dirigida a una condesa da al conjunto un aspecto de confidencia, con pequeñas historias llenas de ironía y sarcasmo, ya propias, ya copiadas de otros autores a los que plagia sin preocuparse de separar con comillas.

A menudo los recuerdos eran capturados en imágenes por Jean-Baptiste Tierce, el pintor que le acompañaba, lo que nos hace pensar en la importancia dada por Sade al aspecto físico no sólo de los libros, del papel o de la escritura sino también de las imágenes. El marqués fue conservando todos los croquis y acuarelas del artista que configuraba un museo particular que recogía los principales monumentos y ruinas visitados por ambos; el autor podía de esta manera recrear en su memoria el horizonte en que se había desarrollado su extraña aventura italiana.

Por último hay que tener muy en cuenta a este respecto, las aventuras de Juliette, cuya heroína se ve obligada por la fortuna a huir a Italia. Frente a una Justine (personaje principal de la primera parte de la obra) que se deja arrastrar sin rumbo entre Lyon y Grenoble, sin llegar realmente a ningún sitio, el viaje de Juliette constituye una espléndida demostración de la universalidad del crimen y el libertinaje. Encontramos así que la joven va recogiendo historias y viviendo particulares aventuras, a menudo con gente de alto rango, y al reportarla posteriormente recrea la historia universal del libertinaje y la sexualidad de una época.

La obra se va a revelar como una guía turística llena de desinhibición, una invitación al viaje reflexivo y “filosófico” en la que vamos a encontrar los mismos elementos que en el texto anterior, pero al ser contemplados desde otro punto de vista, aparecerán transfigurados, cargados de erotismo y sexualidad (y eso que ya encontrábamos en el subtítulo del anterior que se incluían comentarios de este tipo *Dissertations critiques, historiques et philosophiques des villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes. Ouvrage dans lequel on s'est attaché à développer les usages, les mœurs, la forme de législation, etc... tant à l'égard de l'antique que du moderne, d'une manière plus particulière et plus étendue qu'elle ne paraît l'avoir été jusqu'à présent.*). De este modo, podemos comparar ciertos fragmentos de uno y otro texto, redactados a raíz de la visita a un mismo monumento o tras la contemplación de un mismo objeto artístico, y comprobar sus profundas diferencias. Uno de los objetos que llama la atención de ambos es la escultura del hermafrodita de la galería de los Uffizi. Sin embargo el narrador del *Voyage* se limita a describir a la condesa la belleza de la obra y de sus proporciones así como su disposición, refiriéndose apenas a la historia antigua y a la pasión de los romanos por esta anomalía:

De cette pièce on passe dans celle de l'Hermaphrodite. Vous savez Madame la comtesse, que l'intempérance des romains osa chercher la volupté jusque dans ces espèces de monstres. Celui-ci est de grandeur naturelle, couché sur le ventre un tant soit peu sur le côté. Il est appuyé sur ses bras, attitude qui laisse apercevoir une gorge de femme très formée; les cuisses sont un peu croisées et cachent absolument l'autre distinction du sexe féminin; celui du masculin y est fortement exprimée; le corps est beau et les proportions sublimes (Sade, 1995: 66).

Juliette sin embargo va mucho más lejos; apenas entra en la descripción de la pieza, salvo para deleitarse en la visión del culo y para lamentarse del cruce de piernas que le impide contemplar la dualidad de sexos, lo que le hubiera proporcionado sin duda un mayor disfrute visual; respecto a la historia antigua habla de las orgías romanas con mucho más detalle que el anterior, y llega a imaginarse la fama del modelo; pero sin duda lo más llamativo es como se despiertan sus pasiones y las de sus acompañantes, aspecto totalmente opaco en el texto precedente, haciendo entrar las historias de estos en el relato. La dualidad de puntos de vista plantea la duda de cual refleja mejor la sensación artística del autor ante tal obra de arte:

Mes yeux se portèrent de là sur l'hermaphrodite; vous savez que les Romains, tous passionnés pour ce genre de monstres, les admettaient, de préférence, dans leurs libertines orgies; celui-là, sans doute, est un de ceux dont la réputation lubrique fut la mieux établie; il est fâcheux que l'artiste en lui croisant les jambes, n'ait pas voulu laisser voir ce qui caractérisait le double sexe; on la voit couchée sur un lit, exposant le plus beau cul du monde... cul voluptueux que Sbrigani convoita, en m'assurant qu'il avait foutu celui d'un semblable créature, et qu'il n'était pas de plus délicieuse jouissance au monde (Sade, 1998: 731).

La curiosidad desatada en la protagonista se verá satisfecha durante la orgía romana en el *cabinet* secreto de la princesa Borghèse donde encontrará un hermafrodita (Sade, 1995: 849). Esta escultura llamó la atención de otros muchos escritores de la época, que se sintieron profundamente emocionados como Dupaty, u otros como Johann Joachim Winckelmann que vieron incluso la encarnación del ideal estético del neoclasicismo que se habría de ir desarrollando en Francia a partir de finales del siglo XVIII y posteriormente por toda Europa.

Otro de los objetos que les sorprende es la escultura itifálica del dios de la mitología griega, Príapo (en griego Πρίαπος), que encuentran en la misma galería; si la curiosa historia es compartida por ambos, la forma de narrarla poco tiene que ver de uno a otro texto. Aquí es el viajero del *Voyage* el que prefiere desarrollar las anécdotas históricas para rodearse del halo más científico de estudioso, algo que justifique la irrupción del sexo en su obra. Donde el comentario del *Voyage d'Italie* da varios circunloquios sin entrar en profundidad en el empleo de tal objeto artístico:

On voit aussi dans cette même pièce, le fameux Priape, antique rare et bien conservé. Le bas est un lion, emblème de la force; la statue [est] un seul priape ou membre viril, mais d'une si prodigieuse grosseur qu'il serait possible de voir ce morceau sans le deviner. Sur le haut, est la partie distinctive du sexe féminin qui paraît s'y adapter, allusion sans doute à l'opération que pratiquaient sur cette statue les filles et les femmes qui y avaient dévotion. Ce marbre est derrière la porte, recouvert d'une tête de lion en carton et ne se montre pas si l'on a avec soi quelque jeune personne dont on craigne d'éveiller l'imagination, quoique en vérité je crois, que la femme la mieux instruite pourrait le voir sans le deviner, et il faut être prévenu pour reconnaître la représentation (Sade, 1995: 66).

Juliette es mucho más concisa y directa, y su descripción de la obra resulta bastante más cruda:

On voit aussi dans cette même pièce, la fameuse effigie du priape, sur lequel les jeunes filles étaient obligées, par dévotion, d'aller frotter les lèvres de leur vagin; il est d'une telle grosseur, qu'assurément l'introduction eût été impossible, si par hasard elle eût fait partie des mystères (Sade, 1998: 731).

El reciente descubrimiento de las representaciones gráficas de este culto en los frescos de la Villa de los Misterios y en la casa de los Vetii, en Pompeya, debió de excitar forzosamente la imaginación erótica del autor. La significación global de estos frescos es más o menos clara, como en un comic vemos representada la historieta de una ceremonia de iniciación. En la pared central se encuentran Dioniso y su esposa Ariadna, junto a ellos una joven descubre un enorme falo, sobre el que aparece un pequeño personaje alado con un látigo. Estas imágenes son el símbolo de la pérdida de virginidad de la joven, incluyendo la imagen del dolor implícita en el acto: la primera fase de un culto al miembro masculino fecundador de la tierra (este rito era muy popular en Asia menor y pronto se popularizó en Grecia y Roma). Príapo, la divinidad menor de los jardines, seguía siendo aún célebre en Italia a principios del siglo XVIII, según los descubrimientos hechos por algunos diplomáticos ingleses, y verificados personalmente por el marqués durante sus viajes. Sin duda en el segundo diálogo de *La Philosophie dans le boudoir*, cuando Mme de Sain-Ange habla con Eugénie de iniciarle en los secretos Venus, la idea del autor ronda la Antigüedad clásica:

(...) c'est dans cette entrevue que je dois t'initier dans les plus secrets mystères de Venus; aurons-nous le temps en deux jours?

EUGÉNIE: Ah! si je ne savais pas tout je resterais... je suis venue ici pour m'instruire et je ne m'en irai pas que je ne sois savante... (Sade, 1998: 12)

En la península itálica, Juliette visitará todos los museos y vivirá a menudo rodeada de increíbles obras de arte. Y es que, como nos recuerda Luce-Smith (1991: 171) en su libro sobre la sexualidad en el arte, "toute œuvre d'art d'inspiration éroti-

que nous place dans le rôle du voyeur (...). D'un point de vue psychanalytique le plaisir procuré par l'art érotique est assimilable à une perversion". El personaje no está dispuesto a permitir que ninguna fuente de placer escape a sus sentidos, por tanto como podemos suponer, esta mujer, aparece también como una gran coleccionista de otro tipo: conquistas masculinas y femeninas, violaciones, robos, asesinatos y todo tipo de crímenes van ocupando un lugar en su vida, parecen ir ordenándose en su galería interior. Su búsqueda de aventuras nuevas, de experiencias nuevas, le lleva a experimentar el deseo de ser obra de arte observada; esta apetencia combina con la extraña perversion que provoca el deseo de ver la realidad reflejada en la tela para poder tomar un punto de vista de *voyeur* tantas veces como se quiera. La representación de este fenómeno es el Cardenal Albani⁶ que busca ansiosamente transformar el cuerpo admirado en obra artística:

Je parus chez le cardinal, le plus grand débauché du Sacré Collage, et qui, dès le premier jour, voulut absolument que son peintre me peignît toute nue, pour orner sa superbe galerie (Sade, 1998: 346-347).

Pero su pasión a menudo se combina recogiendo jugosas anécdotas, incluso antes de emprender su viaje por Italia, que combinan el arte y el desenfreno. A modo de ejemplo, podemos citar una que se inscribe en la misma línea de Pigmalión, ese mito cargado de sensualidad, reactualizado en el siglo XVIII por Condillac:

Tout le monde sait qu'un page de Louis XV fut trouvé déchargeant sur le derrière de la Vénus aux belles fesses. Un Grec arrivant à Delphes, pour y consulter l'oracle, trouva dans le temple deux génies de marbre, et rendit pendant la nuit son libidineux hommage à celui des deux qu'il avait trouvé le plus beau. Son opération faite, il le couronna de laurier, pour récompense des plaisirs qu'il en avait reçus (Sade, 1998: 769).

Como Michel Delon explica en la posterior nota a este fragmento, existen varias referencias a estas anécdotas en la obra sadiana (aparte de la Venus callipyge y el Apolo de las bellas nalgas, encontramos la de la Venus de Médicis en esta misma obra); pero este tipo de historietas habían existido desde la antigüedad y seguían dándose de manera frecuente en el XVIII, y así podemos ver los ejemplos de Athénée, Demeunier, del Pseudo-Luciano, de Nougaret (que en las *Anecdotes des Beaux-Arts* lleva a cabo un censo exhaustivo de todas las esculturas que han sufrido el acoso amoroso de algún amante) e incluso Diderot. La inerte obra de arte se vuelve así metáfora del cuerpo humano vivo y erotizado. Todas las historias que conciernen al libertinaje, al goce de los sentidos, y por consiguiente al arte, atraerán poderosamente a Juliette, de igual manera que otros coleccionistas son atraídos por un cuadro o un reloj.

⁶ Este Cardenal era en la realidad sobrino de Clemente XI y fue bibliotecario del Vaticano, un gran coleccionista y al parecer muy galante y mundano.

3. La catalogación

La figura del coleccionista como sabemos, es la de aquel que recoge objetos con premeditación, ya sean artificiales o naturales, para colocarlos en un espacio preparado a tal efecto: debe retirarlos de la circulación económica, de la naturaleza y a menudo incluso del mundo cultural; los elementos deben ser apartados de su contexto, tienen que liberarse de la necesidad de ser útiles para pasar a ser elementos elegidos en el interior de un conjunto de piezas yuxtapuestas. Éstas habrán sido debidamente repertoriadas y catalogadas a medida que han sido adquiridas. Se habrá procedido así a una descripción minuciosa de la obra (explicando sus dimensiones, su composición, su autor si lo hubiera, todas sus características y la historia que le es propia). Esta clasificación en una lista, debe aparecer como un elemento de orden que va a ayudar a la pieza a fijarse en la memoria (tanto del coleccionista como del admirador de la colección), y va a ofrecer a la obra el entorno que necesita para su comprensión global. Y es que en cierta medida el coleccionista es un personaje apasionado por las listas.

Del mismo modo, el libertino controla la entrada y la salida en su vida de las conquistas a través de un registro; así los términos “lista” y “catálogo” pueden ser considerados como propios del vocabulario del libertinaje, como señala Michel Delon en las notas de *Les Cent Vingt Journées de Sodome* y los encontramos en autores como Mme de Vilfranc o Crébillon. Ambos constituyen una enumeración de víctimas, que el libertino querrá siempre mayor. Sade (1995: 9) nos propone varios ejemplos de enumeraciones de crímenes, como los que achacan a la bella Justine: “(...) on l’accuse de trois ou quatre crimes énormes, il s’agit de vol, de meurtre et d’incendie (...)”. También hace referencia al *tableau de chasse* de una cortesana como la Duclos de *Les Cent Vingt Journées*: “Le personnage qui parut ensuite, continua Duclos, ne mériterait peut-être pas d’être sur ma liste, s’il ne m’eût semblé assez digne de vous être cité(...)” (Sade, 1990: 122). E incluso al catálogo de chicas pervertidas por un eclesiástico, capaz de acabar con los “prejuicios infantiles” de las seducidas:

En deux heures de conversation, il était sûr de faire un putain de la petite fille la plus sage et la plus raisonnable et depuis trente ans qu’il exerçait ce métier-là dans Paris, il avait avoué à Mme Guérin, l’une de ses meilleures amies, qu’il avait sur son catalogue plus de dix mille jeunes filles séduites et jetées par lui dans le libertinage (Sade, 1990: 119-120).

Una de las listas de conquistas más conocidas es sin duda la de Don Juan. Desde la primera aparición del mito de 1630 en el texto de Tirso de Molina el *Burlador* se muestra astuto, violento y ávido de placeres; de España, Don Juan pasó rápidamente a Italia, donde se desarrolló bajo títulos diferentes y casi siempre con gran éxito. La obra será interpretada por los italianos dentro de la tradición de la *commedia dell’arte*. Fue Cicognini con su creación *Il Convitato di Pietra* (anterior a 1650), quien hizo de Don Juan un obseso de la colección; es en esta obra cuando aparece por pri-

mera vez la famosa lista de conquistas del seductor, entre las manos del lacayo. El mito será transferido al extranjero a través de los comediantes italianos, y en particular a Francia (donde Molière la retomará en 1665 para su *Dom Juan*). En 1787, Da Ponte escribió en su lengua, conforme a la estética de la ópera de entonces, el libretto Don Giovanni de Mozart, que tan profundamente influirá en la mitología romántica. Esta versión operística ofrece la versión más completa del palmarés del libertino (en el acto I, escena 5); será transmitida por el criado Leporello quien hace referencia a las mil tres conquistas del seductor en tierras hispanas:

Madamina! Il *catalogo* è questo,
 Delle belle, che amò il padron mio;
 Un *catalogo* egli è che ho fatto io:
 Osservate, leggete con me!
 In Italia seicento e quaranta,
 In Almagna duecento e trentuna;
 Cento in Francia, in Turchia novant'una,
 Ma, ma in Ispagna, son già mille e tre!
 V'han fra queste contadine.
 Cameriere, cittadine;
 V'han contesse, baronesse,
 Marchesine, principesse,
 E v'han donne d'ogni grado,
 D'ogni forma, d'ogni età.
 Nella bionda, egli ha l'usanza
 Di lodar la gentilezza,
 Nella bruna la costanza,
 Nella bianca la dolcezza!
 Vuol d'inverno la grassotta
 Vuol d'estate la magrotta;
 È la grande maestosa;
 La piccina è ognor vezzosa.
 Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista:
 Sua passion predominante
 È la giovin principiante
 Non si picca, se sia ricca
 Se sia brutta, se sia bella!
 Purché porti la gonnella,
 Voi sapete quel che fa!⁷

⁷ La cursiva es mía. Tomado de <<http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/don-giovanni/catalogue.html>>.

Esta lista demuestra el placer que encierra la enumeración repetitiva de esta acumulación así como la constatación de su extrema variedad de tipos humanos. La cifra de *mille e tre* de esta obra es sin duda la que ha permanecido en el imaginario colectivo. Éste es un número que implica, no la superación del absoluto, como en *Las mil y una noches* (donde la cifra entrañaba el cruce de una barrera), sino una expresión de su superación, de su recargamiento y de un *non plus ultra*; como una expresión máxima del rococó: una rocalla de mujeres desbordándose de la lista absoluta. No obstante casi todas las obras que tienen al seductor por protagonista hacen referencia a su catálogo (pero sin este carácter tan propio de la rocalla). Como último ejemplo de “mito de las listas libertinas”, habría que señalar la curiosa lista del don Juan de Mérimée de las *Ames du purgatoire*, donde la lista no es de mujeres sino de maridos carnudos.

La lista del libertino, como la del coleccionista, debe presentar un carácter ilimitado, es decir que aunque ambos aspiren a la serie completa, esto es imposible (y si la terminan es con el objetivo de empezar una nueva, como en el caso de Rétif); se trata de un verdadero trabajo de Sísifo. Poco antes de morir Freud escribió a Jean Lampe de Groot diciéndole que una colección a la que ya no se añadía nada era, en realidad, una colección muerta (Forrester, 1944: 227). Esta imposibilidad se suma a la negativa del coleccionista de terminarla, hecho que implicaría su propio fin, del mismo modo que para el libertino, el abandono de las conquistas implicaría una fidelidad amorosa que entrañaría su muerte simbólica (pensemos en el caso de Valmont en *Les Liaisons dangereuses*). En la obra del marqués este abandono es impensable: cuando Juliette se aleja momentáneamente del vicio, la fortuna deja de sonreírle y será cuando se vea obligada a huir a Italia⁸:

Je venais d'atteindre ma vingt-deuxième année, lorsque Saint-Fond me fit part d'un projet exécrable. Toujours entiché de ses vues de dépopulation, il s'agissait de faire mourir de faim les deux tiers de la France, par d'affreux accaparements. Je devais avoir la plus grande part à l'exécution de ce dessin. Je l'avoue, toute corrompue que j'étais, l'idée me fit frémir (...).

Vous êtes perdue (...) je n'aurais jamais soupçonné de faiblesse celle que j'avais formée... celle qui s'était toujours aussi bien conduite: en vain cherchiez-vous à réparer votre tiédeur; le ministre ne serait plus votre dupe, votre premier mouvement vous a trahi. Quittez Paris dans le jour même... (Sade, 1998: 672).

Aparte de la imposibilidad del héroe sadiano de vivir fuera de su lista criminal, este fragmento transmite un rumor de la época que hablaba de acaparamiento de grano, esencial para la subsistencia, por parte de los especuladores; según se ha consta-

⁸ Este hecho ya ha sido predicho por la Durand, que en sus adivinaciones anunció a Juliette: “où le vice cessera, le malheur arrivera” (Sade, 1998: 656).

tado, éste contribuía a que los momentos de penuria terminaran en una revuelta por año, desde 1709 hasta el Consulado (Kaplan, 1982). De este modo, la rumorología entra en la obra, desde la realidad o la invención, para cargarla de significado. Formando una realidad incierta, las creencias populares del momento, los miedos de un complot real, se mezclan con los personajes, creando una naturaleza más que verosímil, y a la vez completamente irreal, como un escenario rococó o un salón con paredes decoradas con un *trompe l'œil*.

4. Ordenación en el espacio

Para que el conjunto de piezas del coleccionista se transforme en una auténtica colección, todos los objetos deben pertenecer a una misma clase y al mismo tiempo cada uno de ellos debe conservar su individualidad. Del mismo modo cada uno tendrá su propia historia, pero unido a todos los demás configurará un discurso conjunto (como el ensamblaje de anécdotas constituye la Historia), para esto es imprescindible establecer ciertas técnicas de organización de los objetos.

Esta obsesión por el orden es igualmente compartida por el libertino. Primero eligen el lugar destinado al desenfreno y el exceso, para después disponer en ellos cuidadosamente sus diferentes fuentes de placer bajo diferentes formas. Llegamos así a la colección de objetos vivos, a menudo rechazada por el mundo de los coleccionistas, al estimar que no se puede coleccionar lo que no se posee realmente⁹. Sin embargo Sade nos proporciona en sus obras numerosos ejemplos que ponen en duda, e incluso invalidan, esta teoría, como el gabinete secreto de la Borghèse del que hablábamos anteriormente. Esta teratóloga, que posee un buen número de seres vivos (entre ellos numerosos seres humanos) en su gabinete, los ordena, los clasifica y los utiliza a su gusto:

Un eunuque, un hermaphrodite, un nain, une femme de quatre-vingts ans, un dindon, un singe, un très gros dogue, une chèvre, et un petit garçon de quatre ans, arrière-petit-fils de la vieille femme (...). Je ne sais pas quel usage vous ferez de ces bizarres objets... (Sade, 1998: 849).

A través de estos seres, de sexualidad extraña, Sade hace referencia a placeres fuera de lo común, formando un conjunto de elementos sorprendentes que hablan de la diversidad de sus posibilidades. Y en cierto modo revela un mundo de historias increíbles, especie de leyendas eróticas que se cuentan y de las que a menudo se duda de su veracidad (relaciones con perros, cabras, pavos...). Se va conformando en cierto

⁹ El personaje principal de *Hunters and Gatherers* de Geoff Nicholson (Woodstock/New York, The Overlook Press, 1994, pág. 91) se pregunta sobre la posibilidad de coleccionar personas: "In one sense you can't collect people any more than you can collect fresh air or mountains or bird-song. You can't collect what you can't own. Collection demands possession". Los personajes sadianos responden sin problema a esta última condición, en la medida en la que son *objetualizados* por el sujeto libertino.

modo un anecdotario de inusuales formas del erotismo, del sexo y del placer; pero también del crimen, del dolor y de la violencia.

Los lugares destinados a encerrar estos micro-universos, pueden haber sido contruidos a tal efecto, como los *boudoirs*, las *petites maisons* o las casas de citas; pero la obra sadiana propone decenas de posibilidades como las catacumbas, los conventos, los castillos, las iglesias o incluso los alrededores de los volcanes. A este respecto debemos recordar, a modo de ejemplo, a los monjes de Sainte-Marie-des-Bois de *La Nouvelle Justine*, grandes coleccionistas de seres humanos. Estos han perfeccionado su sistema de clasificación desde *Les Infortunés de la Vertu* para llegar a crear una colección de las más completas y sobre todo de las más ordenadas de la historia libertina. La colección está dividida en dos partes (dos serrallos): por un lado el de las chicas y por otro el de los chicos. El orden se establece prioritariamente en función de la edad. Existen tres clases para los chicos: las dos primeras para el tipo de los *gitons*¹⁰ (la primera con los chicos de entre siete y doce años y la segunda entre los doce y los dieciocho) y luego la clase de los *agents* (con edades comprendidas entre los diecinueve y los veinticinco años). Para las treinta chicas dispondrán de cinco clases: las vírgenes (de entre seis y doce años), las vestales (entre doce y dieciocho años), las sodomitas (de dieciocho a veinte años), las *fessées* (de veinticinco a treinta años) por último las dueñas (de edades comprendidas entre treinta y cuarenta años).

Este espacio nos recuerda a algo que encontramos en la *Révolution Française* de Jules Michelet cuando éste nos habla de las luchas religiosas y de los éxitos de la contrarrevolución. Al rememorar las primeras hace referencia a la violencia que tuvo lugar en la zona del Mediodía francés, y en particular en la zona del Aveyron (curiosamente esta era la región en la que la familia Sade tenía sus posesiones y castillos) habla de ciertos aspectos olvidados por la historia de los hombres pero que las piedras relatan; y en particular se refiere a un monumento infame pero instructivo:

L'infâme, c'est le palais d'Avignon, la Babel des papes, la Sodome des légats, la Gomorrhe des cardinaux.

Palais monstre, qui couvre toute la croupe d'une montagne de ses tours obscènes, lieux de volupté, de torture, où les prêtres montrèrent aux rois qu'ils ne savaient rien, au prix d'eux, dans les arts honteux du plaisir. L'originalité de la construction, c'est que les lieux de torture n'étaient pas bien éloignés des luxurieuses alcôves, des salles de bal et de festin, on aurait bien pu, parmi les chants des cours d'amour, entendre le râle, les cris, le bris sec des os qui craquaient... La prudence sacerdotale y avait pourvu par la savante disposition des voûtes, propres à absorber tous les bruits. La superbe salle pyramidale où le boucher se dressait (figurez-vous l'intérieur d'un cône vide de soixante pieds) témoignage d'une effroyable entente de l'acoustique; seule-

¹⁰ Hombre mantenido por un homosexual, que toma el nombre de Gitón del *Satiricón* de Petronio.

ment de place en place, quelques traînées de suie grasse rappellent les chairs brûlées (Michelet, 1887: 101-102).

Este tipo de historias casi olvidadas por la gran historia, debían de permanecer en los legajos de ciertas familias de la zona, o en la memoria popular de las gentes de aquella región. Para alguien tan próximo a este entorno como el marqués de Sade, cuyos ancestros habían estado tan íntimamente ligados al poder papal de Aviñón, y que conocía y se interesaba profundamente por la historia de Provenza y la de su familia, como nos recuerda Solange Lambergeon (1990: 14-15), este tipo de hechos debían de estar muy presentes. La fortaleza de los monjes de Sainte-Marie-des-Bois recoge tras sus inexpugnables paredes, todo un imaginario, toda una experiencia vivida, historias oídas o leídas que horrorizan y sorprenden a la Historia. La maestría sadiana sabe desarrollarlas y ordenarlas dentro de la historia de su obra cargándolas de su filosofía y de su estética.

Entre los lugares idóneos para la conservación y goce del placer nombrábamos el *boudoir*, espacio por excelencia de este tipo de actos, por encarnar una estancia privada, retirada del mundo. Este lugar es el elegido por el autor para la propagación de su filosofía; es una proyección física de la imaginación y de la consciencia del libertino, una cámara oscura en la que la imaginación reina y se expande con plenitud. Como señala Philippe Mengue en *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade* (1996: 119), la penumbra reinante indica perfectamente su carácter intermedio entre los extremos comprendidos entre la luz prudente del entendimiento y la oscuridad de la sensibilidad y el deseo:

La consciente libertine boude, c'est à dire, se retire du monde, par mécontentement ou indifférence, pour se tenir auprès de soi. Les trop vives clartés de l'entendement chargé de connaître la réalité extérieure, sont momentanément estompés au profit de la calme et silencieuse présence de l'esprit enfin à soi, chez soi.

La definición del Trévoux nos habla de una pequeña habitación cercana al dormitorio, en la que retirarse para estar solo y sin testigos, cuando se está de mal humor. Como sabemos las traducciones al castellano de esta obra denominaban a este espacio “tocador”, es decir un lugar para la *toilette* femenina; pero como nos recuerda Michel Delon en *L'invention du boudoir* las traducciones más recientes prefieren tomar el termino francés como si fuera imposible de traducir.

Este autor lo pone en común con el *studiolo* de los principados italianos de los siglos XV y XVI: lugar de colección, de reunión de objetos simbólicos, espacio de estudio, de oración y de trabajo, que la Europa de la Contrarreforma desarrollara con su necesidad de separar lo privado de lo público en el gabinete de los palacios clásicos y de los hoteles parisinos de XVII. El *boudoir* es la variante rococó del gabinete, es un fruto de su tiempo: apartado, lujoso, erótico, pequeño, refinado, femenino e incluso

libertino: “Alors que le studiolo et le cabinet inscrivaient leur propriétaire dans l’histoire et lui assuraient une identité, le boudoir réduit le sien à des plaisirs du moment, le disperse en sensations fugitives” (Delon, 1999).

Los *boudoirs*, como el de Mme de Saint-Ange donde transcurrirá *La Philosophie dans le boudoir*, abundan en la obra sadiana¹¹. Rétif de la Bretonne en el *Monsieur Nicolas* introdujo una página para condenar esa filosofía en un *torturoir*¹², lugar de placer y lujo donde los personajes acumulan amor, crueldad, sangre y esperma, concienzudamente ordenada en función de la filosofía que guía la obra desde el título. En esta obra dialogada de Sade, este espacio cerrado reúne a las damas y a los señores con jardineros y criados, salvo en los momentos de historia real, cuando los señores leen el panfleto *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*. En ese momento se los separa, se los aleja, probablemente no tanto porque no van a entender, sino más bien por miedo a que entiendan demasiado. La irrupción de la historia del mundo real puede resultar demasiado cáustica, frente a mil ejemplos de una historia anecdótica, de una historia más dudosa e irreal (extraídas de la Biblia, de la historia antigua, o incluso de rumores o hechos conocidos por el autor¹³...) que ilustran la filosofía de los personajes.

5. Conclusión

La acumulación sadiana termina en su principio, entre los muros de Silling, donde la ordenación llega a su forma perfecta y máxima: una obra de acumulación de historias narradas por *maquerelles* retiradas, las “*historiennes*”. Aquí no hay aprendizaje, doctrina ni enseñanza: los señores del lugar han llegado allí con el único fin de divertirse. El libertinaje de los *roués* se expone con todo su rigor, con toda su manía clasificatoria, y sobre todo con toda la carga de desafío moral, social y religioso (aura que el libertino había ido perdiendo en cierto modo al multiplicarse durante el XVIII). Y es que los libertinos sadianos deben ser entes con una historia y con unos métodos, con una consciencia profunda de sus actos que deben ser bien reflexivos.

El cuarteto de Silling aspira a abarcar todas las *manías sexuales*, tras oír todos los secretos de las alcobas. Las historias secretas, transmitidas por estas narradoras orales, desvelan los puntos oscuros de la historia del placer, revelando con extremo

¹¹ En 1783 escribió una pieza de teatro que lleva por título *Le boudoir* descrito en las anotaciones como un espacio amueblado con tanto gusto como magnificencia (con una otomana, un escritorio, una butaca...).

¹² Philippe Roger en 1976, en un ensayo de *La Philosophie dans le pressoir*, pone en común la violencia con lo agradable del *boudoir* y lo retirado de este espacio (que relaciona con las cárceles en que vivió el autor).

¹³ “Néron, Tibère, Héliogabale immolaient des enfants pour se faire bander; le maréchal de Retz, Charolais l’oncle de Condé, commirent aussi des meurtres de débauche” (Sade, 1998: 69).

celo un catálogo exhaustivo de la depravación humana. Los actantes repetirán estas acciones, convirtiendo de este modo los gustos en pasiones. Todo maquillado en una estética rococó: las viejas vestidas de hadas (como la hechicera Armida de la obra de Tasso, tan apreciada en el XVIII), los niños encantadores en satén blanco, con voluptuosas corbatas en crema y maquillados de rosa y gris (como los pequeños *putti* recurrentes en las decoraciones rococó) y atados con cadenas de flores (como las que retienen a Rinaldo bajo el poder de Armida). Pero todo transcurre tras los inexpugnables muros de Silling, fusión de la libertad de los castillos de Provenza, con la Bastilla y la imposibilidad de salir de ella.

Y es que los espacios del marqués empiezan encerrados tras muros infranqueables de un castillo gótico sin salida, pasan al monasterio del que Justine consigue escapar, a gabinetes intermedios de su hermana Juliette y terminan en el boudoir filosófico y en el teatral. Toda una evolución en los estilos, y en la manera de contar las historias, seleccionarlas, analizarlas y clasificarlas. Desde la historia pura y dura de la actualidad más candente, hasta los pequeños atisbos de historia privada. Detalles particulares que como decía el diccionario Trévoux al definir la *anecdote*, tal ven no deberían ver la luz porque desvelaban con demasiada libertad aspectos de las costumbres y de la conducta de las personas de alto rango.

Sade se encarga de recogerlas, analizarlas, catalogarlas y coleccionarlas. Cuando las presenta al lector, sabe no rompe su encanto, su característica inherente, no permite que vean la luz y las mantiene en el secreto *demi-jour* de espacios creados para ellas: boudoirs, castillos, gabinetes... Sus visitantes aprenderán una importante lección y no volverán a ser lo mismo, o no dejarán nunca de ser lo que eran. Porque si el marqués se inscribe en la tradición de la anécdota, en la pasión coleccionista del XVIII y en una estética rococó, no duda en ningún momento a la hora de traspasar todas las fronteras y llevar al extremo los límites. La estética sadiana se sumerge en lo más gótico y grotesco de la rocalla; su coleccionismo desborda toda lógica, como la lista de Don Juan; y sus particulares anécdotas encierran todos los secretos de la Revolución, beben de ella y la superan. Únicamente unos muros forjados por el autor de tales sueños, esos monstruos frutos del sueño de la razón, serán capaces de retener el poder acumulado por sus historias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELON, Michel [dir.] (1997): *Dictionnaire européen des Lumières*, París, Presses Universitaires de France.

DELON, Michel (1999): *L'invention du boudoir*, París, Zulma.

- FORRESTER, John (1944): *Mille e tre: Freud collecting*, en John Elsner y Roger Cardinal (eds.), "The cultures of collecting", Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press.
- KAPLAN, Steven (1982): *The Famine Plot Persuasion in Eighteenth Century France*, Philadelphia.
- LAMBERGEON, Solange (1990): *Un Amour de Sade. La Provence*, Aviñón, A. Barthélemy.
- LANGLE, Fleuriot de (1991): *Voyage de Figaro en Espagne*. Présenté par Robert Favre. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- LE BRUN, Annie (1986): *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, París, Pauvert.
- LEVER, Maurice (1995): *Donatien Alphonse François, Marquis de Sade*, París, Fayard.
- LUCE-SMITH, Edward (1991): *La sexualité dans l'art occidental*, Singapur, Thames & Hudson.
- MENGUE, Philippe (1996): L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade, París, Kimé.
- MICHELET, Jules (1887): *Histoire de la Révolution Française*, París, C. Marpon et E. Flammarion.
- SADE (1990): *Œuvres I, (Édition établie par Michel Delon, avec la collaboration de Jean Deprun)*, París, Gallimard.
- SADE (1991): *Œuvres complètes du Marquis de Sade Tome Quatorzième (Édition mise en place par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert)*, París, Pauvert.
- SADE (1995a): *Œuvres II, (Édition établie par Michel Delon, avec la collaboration de Jean Deprun)*, París, Gallimard.
- SADE (1995b): *Voyage d'Italie*, París, Fayard.
- SADE (1998): *Œuvres III, (Édition établie par Michel Delon, avec la collaboration de Jean Deprun)*, París, Gallimard.