

# SADE, CINCO MODOS DE NEGAR EL CUERPO

Jesús Ezquerro Gómez  
Universidad de Zaragoza (España)

Recibido: 15-07-10

Aceptado: 14-09-10

---

**Resumen:** En este ensayo se consideran cinco maneras de entender el cuerpo en Sade: como abismo, como sexo, como naturaleza, como eídos, y como signo. Son cinco vías que conducen a la nada. El libertino sadiano busca su propio cuerpo negando los cuerpos de los otros. Esta acción aniquiladora es una búsqueda de la libertad. Una libertad que sólo se reconoce en la nada. Aquí se anuncia un nuevo personaje que ocupará la escena filosófica europea durante todo el siglo diecinueve: el Espíritu (*Geist*).

**Palabras-clave:** Sade; cuerpo; libertino; *Geist*.

**Abstract:** This paper shows five different forms to understand the body that can be found in Sade's Work: the body as an abyss, as sex, as nature, as an eídos and as a sign. These are five ways that lead into nothingness. The sadian libertine looks for his own body by denying the bodies of other people. This annihilating action is a search of freedom. A freedom that recognizes itself only in nothingness. We could see here the appearance of a main character in nineteenth century European philosophical scene: the Spirit (*Geist*).

**Key-words:** Sade; Body; Libertine; *Geist*.

## 1. El cuerpo del libertino

El gran jurista romano Gayo, en el comentario primero de sus *Institutiones*, divide a los hombres en libres y esclavos. Los hombres libres, a su vez, son o bien “ingenuos” (*ingenui*) o bien “libertinos” (*libertini*). “Ingenuos -escribe Gayo- son quienes han nacido libres; libertinos los que han sido manumitidos de una lícita esclavitud”.<sup>1</sup> La libertad del libertino es, por lo tanto, una libertad *recobrada*, frente a la del ingenuo, que es *ingénita*. Es significativo que se llame “libertino” no a aquel que es libre desde su nacimiento, sino a quien *recobra* su libertad a partir de una “lícita esclavitud”. La libertad adquiere sentido en contraste con su opuesto; como *negación* de su opuesto. 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*.

El ingenuo es el que posee, desde que nace, su cuerpo. Por lo tanto, como legítimo propietario, lo puede dar. O le puede ser arrebatado. Como todo lo que es suyo. El libertino, por el contrario, es quien hallándose de entrada desposeído de su cuerpo, puede recibirlo de otro (de su amo) como un *don*. El ingenuo es donante (potencial) de su cuerpo. El esclavo, por el contrario, es receptor (potencial) de un cuerpo (el suyo) que no es suyo. Este se convierte en libertino cuando, finalmente, ha recibido ese don.

Tal extrañeza respecto a su propio cuerpo es una señal de identidad del libertino. Su cuerpo viene *del otro*. Es *lo otro*. La *negación de sí*.

Estamos ante una situación análoga a la del niño en la fase lacaniana del espejo: “Tú eres eso. Eso que no eres tú”. Para Lacan el *yo* es una instancia unificadora. Se construye a partir de esa *imagen* extraña, que vemos en el espejo al final del sexto mes de desarrollo. El *yo* en su forma primordial es ese *otro* que unifica las partes dispersas del cuerpo del niño. Originalmente, la autopercepción del niño le “entrega el cuerpo como despedazado”.<sup>2</sup> En ella tienen su origen las fantasías de desmembramiento (como la de castración) así como el instinto de muerte freudiano.<sup>3</sup> La imagen especular tiene, por lo tanto, una función *salvadora* de este estado de miseria original.

Esta imagen no sólo conforma primordialmente el *yo* sino que también lo *aliena*.<sup>4</sup> La identidad alcanzada mediante la imagen especular es, como escribe

---

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

[2] J. LACAN, *La familia*, Barcelona, Editorial Argonauta, 1978, p. 54.

[3] J. LACAN, “Acerca de la causalidad psíquica”, en J. LACAN, *Escritos I*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, pp. 176-177

[4] LACAN, *La familia*, p. 56.

Lacan, una “identidad enajenante”.<sup>5</sup> Por eso la enajenación, la locura, expresa la verdad del yo. Decir “soy yo” es decir “soy (es) otro”. Todos somos, por lo tanto, en cierta medida, un *cuerpo negado*, esclavos de una imagen. El intento de reapropiación, de reconquista del cuerpo, es lo que nos hace libertinos.

En la obra del Marqués de Sade, los cuerpos negados de los otros funcionan como *espejos* en los que el libertino busca su propio cuerpo negado.

## 2. El palacio de las vísceras

Somos opacos. Llenamos nuestro interior con *palabras e imágenes*; por ejemplo las que nos ofrecen los libros de medicina. Pero cuando *abrimos* un cuerpo nos encontramos con algo *indecible e inimaginable*; algo caótico e informe: lo *real*.

La primera forma de negación del cuerpo que opera el libertino sadiano (y sádico) es su apertura. El cuerpo, en el *boudoir*, es despedazado, eviscerado, saqueado, quebrado, violado, descuartizado, quemado, violentado, cortado, aplastado, pulverizado...<sup>6</sup>

La víctima es para el libertino como para un niño su juguete. Como nos recuerda Hegel, lo más racional que los niños pueden hacer con sus juguetes es romperlos.<sup>7</sup> Eso es justamente lo que hacen los libertinos sadianos con sus juguetes de carne y hueso.

El cuerpo así negado ya no es algo unitario, identificable, nombrable, “mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s’arrêtent et toutes les catégories échoquent, l’objet d’angoisse par excellence”.<sup>8</sup>

Estas palabras que acabo de reproducir pertenecen a la sesión del seminario del 16 de marzo de 1955. En esta y en la anterior Lacan analizó el sueño de la inyección de Irma, que como es sabido, tuvo el propio Freud la noche del 23 al 24 de julio de 1895 y cuya interpretación se ofrece como modelo hermenéutico en *Die Traumdeutung*.

En el sueño Freud aparece como un anfitrión que está recibiendo a muchos invitados en un amplio *hall*. Entre ellos está Irma, una paciente suya amiga de la familia, con la que no ha logrado más que un éxito parcial en el tratamiento. En el sueño Freud se acerca a Irma y le reprocha: “si todavía tienes

---

[5] LACAN, “El estudio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en LACAN, *Escritos I*, p. 90.

[6] Me remito a la descripción de la muerte de Augustine al final de *Les cent vingt journées de Sodome* en D.A.F. DE SADE, *Oeuvres* (ed. De Michel Delon), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, t. I, pp. 371-372.

[7] G.W.F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* § 396, *Zusatz*, en G.W.F. HEGEL, *Werke* (ed. E. Moldenhauer & K.M. Michel), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, t. X, p. 80.

[8] J. LACAN, *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), Paris, Seuil, 1978, p. 196.

dolores es exclusivamente por tu culpa”.<sup>9</sup> Ella le responde que en ese momento tiene intensos dolores en la garganta, en el vientre y en el estómago. Freud, entonces, la acerca a una ventana y le examina la garganta, venciendo su inicial resistencia: “por fin -escribe Freud- abre bien la boca, y veo a la derecha una gran mancha blanca, y en otras partes, singulares escaras grisáceas, cuya forma recuerda al de los cornetes de la nariz”.<sup>10</sup>

Lo que nos interesa aquí es la mirada que Lacan superpone a la mirada del Freud del sueño, asomándose al abismo de la garganta de Irma:

«ce qu'il voit au fond, ces cornets du nez recouverts d'une membrane blanchâtre, c'est un spectacle affreux (...). Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci – Tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.»<sup>11</sup>

Eso es lo que somos: lo más lejano a nosotros, lo más informe: lo profundo del cuerpo, el envés del rostro, lo indecible, lo irrepresentable.

Sade también se ha asomado, antes que Freud, a esa *boca-abismo*. Y nos cuenta lo que ve. Lo que podríamos llamar la *parresía* sadiana, es decir, el ansia de *decirlo todo*, le obliga a decir también lo indecible del cuerpo: lo que *desdice* al cuerpo. Sade nos enfrenta así a nuestras vísceras. Por eso es tan angustioso leerlo: Sade desnuda al cuerpo de sus velos imaginarios. Desnuda al cuerpo de sí mismo. En un cuento de Alphonse Allais evocado por André Breton, una bailarina se va desnudando velo a velo mientras baila para el sultán. Cuando queda finalmente despojada de toda su ropa, el sultán hace un gesto para que siga desnudándose y entonces su gran visir ordena que le arranquen la piel.<sup>12</sup> Esa bailarina desollada, desnudada de sí, es el cuerpo sadiano por excelencia.

Lacan, en el texto antes citado, habla de “*l'envers de la face*” lo que hay *detrás* de la cara, su anverso. En el Cabinet des Estampes se conserva un boceto al natural de las cabezas cortadas y pinchadas en picas, tras la toma de la Bastilla, del Marqués de Launay, gobernador de la Bastilla, de Foulon, consejero de Estado y de Berthier de Sauvigny, intendente de Paris.<sup>13</sup> Lo más

---

[9] S. FREUD, *La interpretación de los sueños*, cap. II, en S. FREUD, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, t. I, p. 412.

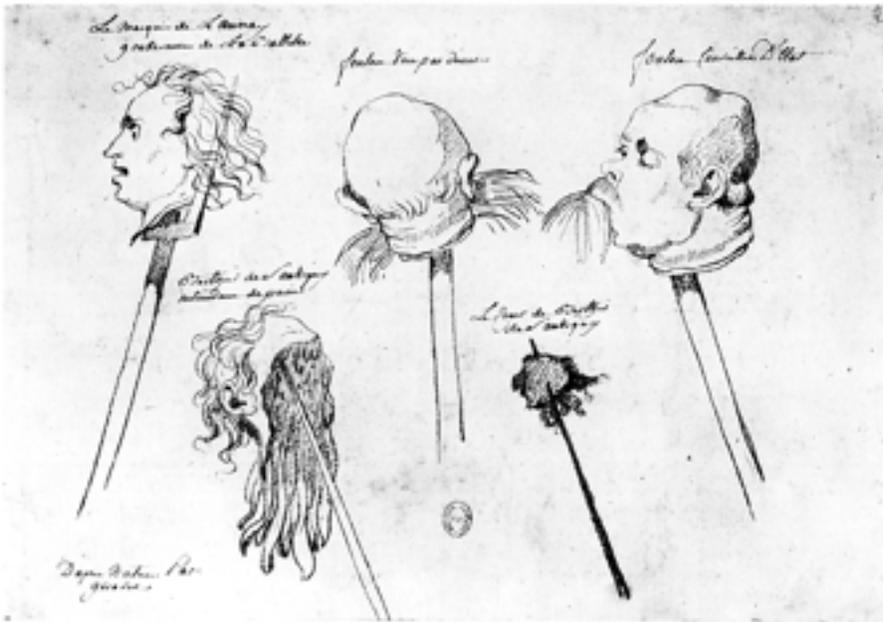
[10] Ib.

[11] LACAN, *Le Séminaire. Livre II*, p. 186.

[12] A. BRETON, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 200.

[13] Sobre estos personajes y su terrible destino durante los días 14 y 22 de julio de 1789 véase J. MICHELET, *Historia de la Revolución Francesa*, lib. I, cap. VII y lib. II, cap. II, Barcelona, Ed. De los Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1982, t. I, pp. 155-156 y 184-191.

espeluznante es la cabeza sin cara de Berthier de Sauvigny. Un rostro sin rostro, el “envés de la cara”, masa sanguinolenta, colgajo irreconocible.



Dibujos hechos por Girodet al natural de Launay, Foulon, y Berthier de Sauvigny tras la toma de la Bastilla

Sade nos ha invitado a asomarnos, por primera vez en la literatura, a ese rostro de lo sin rostro, al envés de la piel, a las entrañas. 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*.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

[14] Véase G. DIDI-HUBERMAN, *Venus rajada*, Buenos Aires, Losada, 2005, pp. 124 ss.

[15] Véase E. TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.



Venus anatómica de C. Susini (1781-1782)

Este cuerpo abierto ya no es cuerpo: es dispersión heterogénea de partes sin unidad. Colección de vísceras colgando o ensartadas en palos. Es *diversidad*: diferencia indiferenciada, sin identidad.<sup>16</sup> Es multitud disgregada, masa sin forma, carne sin *eídos*.

---

[16] Así define Hegel la diversidad (*Verschiedenheit*) en su *Wissenschaft der Logik* (1813), G.W.F. HEGEL, *Gesammelte Werke*, ed. crítica de la Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften en colaboración con la Deutschen Forschungsgemeinschaft, Hamburgo, Felix Meiner, 1968 y ss., t. XI, pp. 267 ss.

Las entrañas fueron el primer laberinto al que se enfrentó el hombre.<sup>17</sup> Un lugar donde perderse. Un *perdedero*. Tal vez por eso es la imagen del inframundo. “Palacio de las vísceras” (*êkal tirâni*) llamaban los antiguos babilonios al infierno. El rostro del demonio Humbaba (o Huwawa), enemigo de Gilgamesh, es una masa de intestinos (véase ilustración). Su rostro es el rostro de lo sin rostro. *El envés de la cara*. Laberinto donde el yo se pierde definitivamente.



Rostro de Humbaba. Terracota de Sippar 1800-1600 a.C. (Museo Británico)

### 3. La foudre

Decir “cuerpo” en Sade es decir “sexo”. Todo en el cuerpo sadiano es sexo. Podríamos decir que la sexualidad en el divino Marqués más que *polimorfa* como en Freud, es *pantomorfa*. ¿Es necesario añadir que ese sexo es, además, *perverso*? No está, en efecto, enderezado a la reproducción sino a la destrucción.

[17] K. KERÉNYI, *En el laberinto*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 52 ss.

Un ejemplo conspicuo de ese *pansexualismo* sadiano es el rayo (la *foudre*) que atraviesa el cuerpo Justine *invirtiéndola*. Esto acontece al final de la *Histoire de Juliette*, cuando Mme de Lorsange (Juliette), rodeada de sus amigos libertinos, decide el destino de su hermana Justine:

“Un orage horrible se forme, livrons cette créature à la foudre ; je me convertis, si elle la respecte. –À merveille, s’écria tout le monde! –Voilà une idée que j’aime à la folie, dit Mme Lorsange, ne balançons pas à l’exécuter ».<sup>18</sup>

La naturaleza no duda en secundar su deseo:

“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”.<sup>19</sup>

El verbo “*ébranler*” que usa aquí Sade para describir la acción que ejerce el relámpago con las nubes, evoca el que usa siempre Sade para referirse a la masturbación (*branler*). De hecho aparece un poco más adelante para describir la que Juliette, excitada, lleva a cabo ante las actividades necrófilas de sus amigos: “*l’exécrable Juliette se branle, en les voyant faire* [es decir, viéndoles sodomizar el cadáver de Justine]”.<sup>20</sup> El “fuego del cielo” *masturba* las nubes hasta la eyaculación: el rayo. Hagamos notar, además, la homofonía de los vocablos “*foudre*” (rayo) y “*foutré*” (joder). Es el orgasmo de la naturaleza, por lo tanto, el que mata a Justine.



[18] SADE, *Histoire de Juliette*, en *Œuvres*, t. III, p. 1258.

[19] *Ib.*, pp. 1258-1259.

[20] *Ib.*, p. 1259. El subrayado es mío.



Frontispicio e ilustración del final de *Justine ou les Malheurs de la vertu*

Los cuatro libertinos dejan afuera, a merced de la tormenta, a su víctima y esperan regocijados tras la ventana a que se consume la violación. En efecto, apenas llega Justine al gran camino que bordea el castillo “*un éclat de foudre la renverse, en la traversant de part en part*”.<sup>[21]</sup> Lo que hace el rayo, al atravesar *de parte a parte* a Justine, es *la renverser*; es decir, *invertirla*. Asistimos, en efecto, a una inversión de lo que ella representa. Como escribe Philippe Roger, “lo que dice el trazo de fuego, es el discurso del cuerpo sexuado”.<sup>[22]</sup> El rayo convierte a la virtuosa Justine en un sexo violado. Hipersexualiza así a la asexual Justine. Con ello, paradójicamente, la descorporeiza, la convierte en cenizas.<sup>[23]</sup> El que esta hipersexualización se haga al precio de su muerte muestra a las claras que el sexo en Sade está, en última instancia, del lado de la muerte y de la nada. El cuerpo se convierte en puro sexo, *aniquilándose*. Como dice Mme de Lorsange en el episodio paralelo de *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791) ante el cadáver de Thérèse atravesada por el rayo:

[21] *Ib.*, p. 1259.

[22] PH. ROGER, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset, 1976, p. 154.

[23] SADE, *Histoire de Juliette*, en *Œuvres*, t. III, p. 1259.

“La prospérité du crime... est comme la foudre dont les feux trompeurs n’embellissent un instant l’atmosphère, que pour précipiter dans les abîmes de la mort le malheureux qu’elles ont ébloui”.<sup>24</sup>

Eso es el sexo para Sade: un relámpago de belleza deslumbrante al precio de la caída en el abismo de la muerte.

#### 4. Astros feroces

Sade podría suscribir la afirmación spinoziana de que lo humano no es, respecto a la naturaleza, “*veluti imperium in imperio*.”<sup>25</sup> A pesar de que sea humillante para el orgullo humano verse rebajado al rango de los demás productos de la naturaleza, para Sade no hay diferencia alguna entre el hombre y el resto de los seres.

“Nous allons sans doute humilier ici l’orgueil de l’homme, en le rabaissant au rang de toutes les autres productions de la nature (...) Qu’est-ce que l’homme, et quelle différence y a-t-il entre lui et les autres plantes, entre lui et tous les autres animaux de la nature? Aucune assurément. Fortuitement placé, comme elles, sur ce globe, il est né comme elles, il se propage, croît et décroît comme elles, il arrive comme elles à la vieillesse, et tombe comme elles dans le néant, après le terme que la nature assigne à chaque espèce d’animaux, en raison de la construction de ses organes.”<sup>26</sup>

Como dice el bellissimo poema de Octavio Paz dedicado a Sade, “*los cuerpos como astros feroces están hechos de la misma sustancia de los soles*.”<sup>27</sup> Choque de átomos, mezcla de elementos, erupción de volcanes, colmillos clavándose en la carne, planetas girando en sus órbitas... Eso es lo que nos explica. Eso es lo que *somos*. Lo que nos hace a la vez inocentes y crueles. “*Sade ne laisse s’installer aucune illusion, à commencer par celle de l’homme*”, escribe con acierto Annie Le Brun.<sup>28</sup> En efecto, el hombre es una ilusión. Una nada.

El “*système du néant*” es el que dice sostener el moribundo ateo del *Dialogue entre un prêtre et un moribond*:

“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

---

[24] SADE, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, en *Œuvres*, t. II, p. 389.

[25] *Ethica* III, *praef*. Véase también *TP* II § 6 y *TTP* XVII. Spinoza pertenece al panteón sadiano. Mme Delbène dice a Juliette: “Nourris-toi sans cesse des grands principes de Spinoza, de Vanini, de l’auteur du *Système de la nature*”, SADE, *Histoire de Juliette*, en *Œuvres*, t. III, p. 195.

[26] SADE, *La Philosophie dans le boudoir*, Cinquième dialogue (Français, encore un effort...), en *Œuvres*, t. III, pp. 143-144.

[27] Poema “El prisionero” de *Calamidades y milagros* (1937-1947), en O. PAZ, *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 120-122.

[28] A. LE BRUN, *Soudain un bloc d’abîme*, Sade, Paris, J.J. Pauvert, 1986, p. 59.

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 ?"<sup>29</sup>

En efecto, este materialismo extremo priva al cuerpo humano de toda posible humanidad. Nuestra biografía se diluye en zoología: “hoy hombre, mañana larva, pasado mañana mosca...” El cuerpo del hombre no tiene límites: abarca, en última instancia, la totalidad de la naturaleza. En ese caso ¿hay verdaderamente crímenes o sólo el agitarse de una naturaleza siempre igual a sí misma?

“le crime n'a donc rien de réel, il n'y a donc véritablement aucun crime, aucune manière d'outrager une nature toujours agissante... toujours trop au-dessus de nous.”<sup>30</sup>

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*.

## 5. “Etc. Son éloge”

El cuerpo de la víctima es un cuerpo *superlativo*, *hiperbólico*. Por ello es *indecible*. Lo poco que puede contarse de él suena convencional, intercambiable, sustituible, serial. Esta es la descripción de Justine en *Les infortunes de la vertu* :

“...la plus belle âme et le caractère le plus doux, des dents d'ivoire et de beaux cheveux blonds, telle est l'esquisse de cette cadette charmante dont les grâces naïves et les traits délicieux sont d'une touche trop fine et trop délicate pour ne pas échapper au pinceau qui voudrait les réaliser.”<sup>31</sup>

En efecto, esos “trazos deliciosos” *escapan* siempre al pincel de la representación. El lenguaje no logra alcanzar su objeto, se limita a ser el signo de su inaccesibilidad. Por eso resulta banal, repetitivo, tópico. Veamos ahora la descripción que del mismo personaje (Justine) hace Sade en *La Nouvelle Justine*:

“De grands yeux bruns pleins d'âme et d'intérêt... des formes arrondies et dessinées par les mains de l'Amour même... ; voilà l'esquisse de cette cadette délicate, dont les grâces enchanteresses et les traits délicats sont au-dessus de nos pinceaux : que nos lecteurs se représentent tout ce que l'imagination peut créer de plus séduisant, et ils seront au-dessous de la réalité.”<sup>32</sup>

---

[29] SADE, *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, en *Œuvres*, t. I, p. 10.

[30] SADE, *Histoire de Juliette*, en *Œuvres*, t. III, p. 331.

[31] SADE, *Les infortunes de la vertu*, en *Œuvres*, t. II, p. 5.

[32] SADE, *La Nouvelle Justine*, en *Œuvres*, t. II, p. 397.

Sade deja a la imaginación del lector la tarea de representar a su personaje. Además, condena a esa imaginación a quedar inevitablemente por debajo de la realidad. La representación es, en última instancia, imposible. No porque no alcance lo real, sino porque su objeto, por superlativo, *no es real*. En esa irrealidad, en esa nada, reside, según Jorge Guillén la salvación de Justine:

“Ay, Justina, Justina, siempre desventurada  
De tanto no sufrir porque nunca eres nada,  
Sólo un muñeco atroz de trapos, un pelele.  
Como existir no logras, el dolor no te duele,  
Ese dolor que todos quisieran infligirte.  
Sin cesar irreal, viajas de sirte en sirte  
Frente al ansia y la rabia de tu pobre Marqués.  
Torturando está a un mundo tan débil que no es.  
(...)  
¿Justina destruida? Justina al fin salvada.”<sup>33</sup>

Frente a esa imposibilidad de describir a la virtud, Sade se demora infinitamente en la descripción del vicio. El ingente *corpus* sadiano es la enumeración enciclopédica de las infinitas variantes del mal. A los libertinos les gustan los catalogos. Recordemos el de las conquistas de Don Giovanni que muestra Leporello a Donna Elvira en la quinta escena del primer acto de la ópera de Mozart. El bien, la belleza y la bondad son, como decían los escolásticos, *convertibles* a lo *uno*. Lo son por ser *transcendentalia*. El bien unifica, universaliza, por estar más allá; el mal diversifica, singulariza, por ser lo de aquí. Por eso la bondad es antiliteraria. No podría haber literatura en un universo donde reinara exclusivamente la bondad: no habría nada que contar. Es lo que nos dice el principio de *Ana Karenina*: “Todas las dichas se asemejan, pero las desgracias cada una tiene su propia característica.”<sup>34</sup> La novela de Tolstoi es, justamente, la descripción de una de esas singulares, irrepetibles, desgracias.

Tras la espantosa descripción del suplicio y muerte de Augustine de *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Sade concluye:

“Ainsi périt à quinze ans et huit mois une des plus célestes qu’ait formée la nature, etc. Son éloge.”<sup>35</sup>

Esta abreviatura: “*etc. Son éloge*” no sólo delata el carácter inacabado del manuscrito de *Les cent Vingt Journées*, sino el punto en que el narrador calla, el límite donde se detiene la literatura: en el cuerpo *ideal* de la víctima.

[33] J. GUILLEN, *Aire Nuestro III. Homenaje*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 68.

[34] L. TOLSTOI, *Ana Karenina* (trad. de Elena de Gutiérrez), Buenos Aires, Ed. Sopena, 1952, t. I, p. 5.

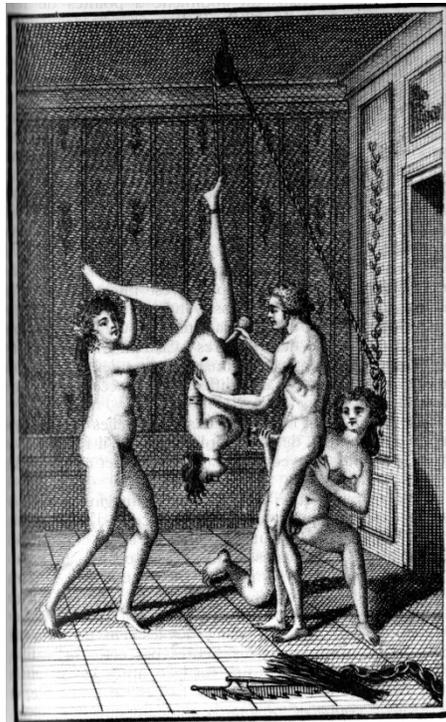
[35] SADE, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, en *Œuvres*, t. I, p. 372.

## 6. Pornogramas

Los libertinos sadianos están obsesionados por poner orden en sus excesos. Por ejemplo Mme Delbène en la *Histoire de Juliette* dice a sus compañeros de orgía:

“Un moment, dit-elle tout en feu ; un instant, mes bonnes amies, mettons un peu d'ordre à nos plaisirs, on n'en jouit qu'en les fixant.”<sup>36</sup>

Este orden configura, como ha visto Roland Barthes una suerte de lenguaje. ¿Quién, en efecto, no vislumbra en la disposición de los cuerpos que muestran los grabados de la primera edición de *L'histoire de Juliette* los trazos de carnales ideogramas? A esa fusión del discurso y del cuerpo, del *lógos* y de *éros* la denomina Roland Barthes, *pornograma*. El pornograma es el resultado de aplicar la gramática al erotismo y el erotismo a la gramática.<sup>37</sup>



[36] SADE, *Histoire de Juliette*, *Œuvres*, t. III, p. 183.

[37] R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, en R. BARTHES, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. II, p. 1153.



Ilustraciones de *L'Histoire de Juliette* (1797)

Las unidades sintácticas en la “gramática erótica” sadiana son, según Barthes,<sup>38</sup> las siguientes:

La unidad mínima es la *postura*. Consiste en la combinación de una acción y un punto de aplicación corporal. Combinadas, las posturas configuran la *operación*. Cuando la operación forma un cuadro, es decir, un conjunto simultáneo de posturas, se trata de una *figura*. Cuando, por el contrario, la operación está constituida por una sucesión de posturas, estamos ante un *episodio*. Finalmente, la sucesión de operaciones crea una *escena*. Las reglas de combinación son dos: la *exhaustividad* (en cada operación han de realizarse el mayor número simultáneo de posturas posible y los lugares corporales de cada sujeto han de estar saturados) y la *reciprocidad* (cada figura puede invertirse; en la escena cada sujeto puede intercambiar su papel con otro: el que ha sido activo en una figura, puede ser pasivo en otra, o viceversa).

[38] *Ib.*, pp. 1059-1061.

Los cuerpos en Sade tienen la misma consistencia de los signos. Son signos en un lenguaje con sintaxis pero *sin semántica* (a nada remiten las posturas, operaciones, figuras, episodios y escenas sino a sí mismas) configurando un sistema *cenemático* (de *kenós*, vacío).

Parafraseando lo que dijo André Breton al descubrir los aforismos de Marcel Duchamp,<sup>39</sup> podríamos afirmar de estos pornogramas: *los signos han dejado de significar, los signos hacen el amor*.

## 7. El cuerpo negado

Las cinco miradas sobre el cuerpo que sucintamente hemos considerado aquí son cinco modos de negación del cuerpo:

*El cuerpo abismo*. 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.

*El cuerpo sexo*. La *pan- e hipersexualización* del cuerpo termina por aniquilar al cuerpo. Este es quemado en una llamarada de goce impersonal. La naturaleza (*ello*) goza en, a través, y, a veces, a pesar de, nuestro cuerpo. Es el efecto destructor del *rayo*. Antes que Freud, Sade nos recuerda que el sexo, en su límite, está del lado de la *nada*.

*El cuerpo naturaleza*. El extremo naturalismo sadiano vuelve vacío el adjetivo “humano”. Todo lo desdibuja, lo deshace, lo aniquila. En la naturaleza ninguna forma permanece, ninguna configuración corporal subsiste. Todo se trasmuta en otra cosa, nada está fijo. Sade expresó en su testamento la voluntad de que desapareciera todo rastro suyo de la faz de la tierra.<sup>40</sup> Deseo superfluo. En efecto, Sade no es Sade: es todo. Es decir, *nada*.

*El cuerpo éidos*. Los cuerpos ideales de las víctimas, objeto del acto sádico, son perfectamente irreales. Su destrucción se opera en un ámbito imaginario. Por superlativos, perfectos, están muertos antes de que las manos del libertino los toque. Y lo están porque no son en realidad más que fantasmas producto de la imaginación de su verdugo. Pura *nada*.

*El cuerpo signo*. Finalmente, el cuerpo como *cenema*, signo *vacío* de significado, mero elemento de un orden a la vez lógico y erótico. El sexo entendido como sintaxis, lo aísla de todo referente, lo salva de la semántica. Los cuerpos sadianos no *doblan* lo real. Operan en un espacio paralelo, que da la réplica irónica a la realidad oponiéndole un orden más perfecto, más eficaz: un orden

---

[39] A. BRETON, “Las palabras sin arrugas”, en *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Ed., 1972, p. 128.

[40] G. LELY, *Vie du Marquis de Sade*, J.J. Pauvert aux éditions Garnier, Paris, 1982, p. 667.

*gramatical*. Los signos que el acto amoroso construye y destruye están vacíos. Es la nada haciendo el amor.

\* \* \*

La acción aniquiladora del libertino sadiano es una búsqueda de la libertad. Una libertad que sólo se reconoce en la nada. Esta nada anuncia un nuevo personaje que ocupará la escena filosófica europea durante todo el siglo diecinueve: el espíritu (*Geist*). “*Ich bin der Geist der stets verneint!*”<sup>41</sup> podría exclamar como Mefistófeles el libertino sadiano.

La esencia del espíritu, como escribe Hegel, es la libertad (*Freiheit*) entendida como “la absoluta negatividad del concepto en tanto que identidad consigo mismo.”<sup>42</sup> En esa libertad que no es sino “la forma suprema de la nada para sí”<sup>43</sup> ve Hegel lo propio del espíritu. El espíritu no puede ser sino *negación*. Negación de la naturaleza, pero sobre todo, *negación de sí*. En ese acto autonegador reconocerá el idealismo lo humano del hombre.

“L'échafaud même serait pour moi le trône des voluptés; j'y braverais la mort, et déchargerais en jouissant du plaisir d'expirer victime de mes forfaits, et d'en effrayer un jour l'univers.”<sup>44</sup>

Estas sobrecogedoras palabras de Olympe, nos muestran que sólo la nada da la medida del desmedido placer que busca el libertino. La propia muerte, en un acto extremo de libertinaje, no destruye al libertino: lo define. Es la culminación de su libertad. Esa nada que lo crea en el mismo punto en que lo desposee de sí, es, en rigor, el *espíritu*.

---

[41] J.W. GOETHE, *Faust* I, v. 1338: *Id.*, *Gedenkausgabe* (ed. Emst Beuder), Artemis-Verlag. Zurich, 1950, t. V, p. 184.

[42] “Das *Wesen* des Geistes ist deswegen formell die *Freiheit*, die absolute Negativität des Begriffes als Identität mit sich.”, HEGEL, *Enzyklopädie* § 382, en HEGEL, *Gesammelte Werke*, t. XX, p. 382.

[43] “Die höchste Form des Nichts für sich wäre die *Freiheit*”, *ib.* § 87, t. XX, p. 124.

[44] SADE, *Histoire de Juliette*, en *Œuvres*, t. III, p. 775.