

Nicolás Rosa

## DE MONSTRUOS Y PASIONES<sup>1</sup>

*La transgression (l'outrage) paraît absurde et puérile si elle n'arrive à se résoudre dans un état de choses où elle ne serait plus nécessaire.*

Pierre Klossowski

Todo acto de escritura es una refutación del mundo al mismo tiempo que una confirmación del Saber de ese mundo: es por su separación radical con el mundo que la escritura lo interroga, lo cuestiona y lo confirma en el plano de lo puramente escrito. Un sueño pavoroso de destrucción universal, una voluptuosa *empyrosis* de devastación y muerte es el proyecto latente que yace —preciso, minucioso, alucinante— en la escritura sadiana. La transparencia de los signos literarios que en la escritura clásica apuntan a sobreentendidos trascendentes exigiendo siempre el testimonio de otro texto por sobre el texto mismo, la opacidad del signo flaubertiano que reposa sobre su propia sustancia en un descanso reflexivo que se interroga a sí mismo, determinan, por exclusión, el acceso a una escritura que, como la de Sade, es fundamentalmente enigmática. Su texto integral se manifiesta como la destrucción del «mundo» en un acto que es solidariamente función de creación y que relega la potencia del deseo al plano más bastardo de la imaginación, allá donde lo puro imaginario se contamina con un imaginario de segundo grado: los signos literarios, su inanidad icónica, su pobreza real y total de constituyente de la ficción. El sueño de Sade se limita escasamente a la implantación dogmática de un «revolucionarismo» radical en el plano de la literatura: «el terror literario», que es como decir la negación del terrorismo.

Pero una literatura puede ser confirmada o destituida por su misma escritura: es su evaluación última. Y de esa confrontación puede surgir la confiabilidad del texto que tenemos ante nuestros ojos. No hay textos inocentes puesto que la escritura ya no lo es. Por lo que los textos pueden perderse, degradarse, en su propia realidad especular: frente a sí mismos, enfrentados a sus propias intenciones y valencias, pueden aparecer como incompletos, arbitrarios o enigmáticos. El secreto de la ilegibilidad del texto sadiano existe, por una parte «recluido» en un contexto político-cultural que lo estigmatiza acaso por una reciprocidad de la venganza, es, al mismo tiempo,

<sup>1</sup> El monstruo, por ser tal, es in-clasificable, no-demonstrable y excéntrico, no postula una lógica sino que la desbarrata, atenta contra la demostración por su sola mostración. Menos que indicial se sostiene en la señal —fasta o nefasta— que lo revela en el momento mismo en que lo oculta. Ambroise Paré, sangrador francés médico real (1509-1590) presentó sus *Monstres et prodiges* y posteriormente su *Discours de la Licorne* (1582). El famoso tapiz «La Dame à la Licorne» de fines del siglo xv que puede observarse hoy en el Museo de Cluny, antecede a los monstruos en varias décadas. De mucho antes también, para quienes buscaban «belleza y maravilla», es el manuscrito *De historia et veritate unicornis*, aquel que Jorge Luis Borges llamó «in-sólito» en las calles de Buenos Aires. La belleza plena sólo puede ser evaluada por la desmesura, de tal manera que la belleza del cuerpo hermoso sólo puede ser evaluada por la deformidad. La variabilidad teratológica por inhibición, por exceso, por deformación o por disminución, sólo es una serie de formas alteradas de las formas «buenas» o «bellas», como lo sugiere la estética platónica, quizás anteriores a la misma forma de la forma, lo informe absoluto. La deformidad es también una forma de la belleza siniestra del cuerpo, a pocos

pasos del animal que lo habita. La monstruosidad literaria, la del Polifemo en Góngora, pero también, la del Finnegan's Wake de James Joyce, o la perversidad lingüística de Néstor Perlongher o de Osvaldo Lamborghini, las *Aberrations* de Baltrusaitis, nos conducen directamente a la teratología mediocre de Aristóteles y a la grandiosa monstruosidad de Plinio, o a la taxonomía descarriada de Geoffroy Saint-Hilaire: toda taxonomía extrema es monstruosa. El monstruo convive: es un crimen contra la ley de la Naturaleza, contra la Ley simbólica y contra la Ley del discurso.

Véase al respecto: CALABRESE, Omar: «Inestabilidad y metamorfosis», en *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989 (1987); CANGHILHEN, Georges: *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966; *De historia et veritate unicornis*, texto descubierto y anotado por Michel Gren, Buenos Aires, Per Abbott, 1986; GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Esteban et Isidore, *Histoire Naturelle Générale*, Paris, La Découverte, 1860; PARÉ, Ambroise, *Monstres et prodiges*, Introducción, traducción y notas de Ignacio Malaecheverría, Madrid, Ediciones Sruela, 1993 (1987); PLINIE l'Ancien, *Historia Naturalis*, Paris, Société d'Éditions «Les Belles Lettres», 1950, Libros v y vii, «Enfantements monstrueux».

uno de sus espejos más reverberantes; sometido a la crítica más «lúcida», ha pasado a convertirse en una multitud de textos posibles: psicoanalítico, sociológico, vergonzante, pornográfico, censurado o prestigioso. Posee, por lo tanto, varias lecturas posibles. Pero es también la consubstancial falsedad de su escritura la que nos incomoda y nos sustrae a una lectura legítima y verosímil, puesto que estamos frente a una escritura que, a partir de una falsedad inicial, confunde la serie de la «realidad» con la serie de la ficción, y acaba por desplazar el discurso literario hacia un discurso erótico rebajando y confundiendo las proposiciones de ambos. Es cierto que toda escritura —toda escritura literaria— es siempre escritura de un deseo puesto que el «habla» significa siempre como realidad sexual. Pero más allá de esta realidad primera, la escritura sadiana se intencionaliza fundamentalmente como un espacio literario dramático, como una «puesta en escena» de los actos de la aberración. Proponer y exaltar «el crimen moral al que se llega por escrito» es atribuirle a la escritura demasiado y demasiado poco; es creer en ella con un acto de fe, como si la escritura fuese biológicamente real, y descreer de ella como si «todo lo que pasa en la escritura» dejase de ser, se rebajase a lo poco y disolvente escriturario. El carácter «peligroso» de la escritura no radica precisamente en lo que ella puede comunicar —violación, incesto, parricidio, Muerte—, sino en lo que ella misma puede rebajar, a saber, la materialidad real apuntando siempre a lo que en verdad es: imaginario. La escritura literaria se desvanece en un loco sueño de vanidad cuando pretende remplazar al mundo o conmoverlo en sus raíces: incinerarlo, que es, en el límite, la pretensión de Sade.

Lejos de servirse de la escritura para presentar una visión del mundo, la ficción utiliza el concepto de mundo con el fin de elaborar un universo obediente a las leyes específicas del relato. La escritura es una manera de ser el mundo, pero no en una relación de causalidad ni de analogía, ni mucho menos «representativa» del mundo o del sujeto. La tentación realista, que siempre asoma, es para Sade su mayor condenación, y en ese sentido podemos decir que sus ficciones son autobiográficas, puesto que están determinadas —y no sobredeterminadas— por la existencia de sus «fantasmas» eróticos. El riesgo —de vacío intolerable— que agobia el texto sadiano proviene precisamente de ese combate que libran en su interior la intención literaria y la determinación de una sexualidad aberrante. ¿Por qué, esa rigidez subyacente que sobrepasa la intencionalidad primera del autor y que lo fuerza a recargar su pluma y a actuar por presión, por reiteración y acumulación sin descarga —en el texto sadiano se subtiende un tenso coito infinito y circular sin satisfacción posible en la perfilada línea de la impotencia— creando un hiato insalvable, un foso, entre la intencionalidad y la escritura que termina por obliterar la intención y por crear una escritura blanca de significaciones, o más bien, donde las significaciones posibles (políticas, filosóficas, sociales), quedan no sólo postergadas sino anuladas por ese sueño de orgasmo universal? Es evidente que no es posible atribuir



André Masson, *Matanza*, 1932.  
*«Puesta en escena» de los actos de la aberración.*

esta falsedad al autor; aunque la haya producido, no es la falsedad de Sade lo que comprobamos en sus escritos: es precisamente la falsedad de su escritura.

El desarrollo de la escritura sadiana está basado en un sentido único que se pliega a la ficción —a la acumulación—, sentido que está determinado provocativamente por la realidad fantasmática de la aberración. Ese sentido único, esa línea de escritura, más allá y más acá del texto explícito y todas sus connotaciones, está elaborado sobre una credulidad fundamental con respecto a los materiales de la ficción, y no con respecto a la ficción misma. En la combinatoria narrativa de Sade —y en Sade todo es relato, hasta sus cartas— es posible intercambiar los «materiales» (el vicio y la virtud, Justine y Juliette, hombre o mujer), el vicio + la virtud, que si bien se alternan sucesivamente en el relato, están efectivamente «sumados» en la escritura. La escritura política que sostiene las «virtudes ciudadanas» en el sentido de una moralidad positiva, se desarrolla en la misma línea elemental de escritura que la ficción, logrando una textura plana donde el discurso revela la equivalencia de los significados: la exaltación pasa de recurso a tema, de significante a significado, devaluando los otros sentidos atribuibles. De ahí proviene el predominio de dos procedimientos: la descripción —como «representativo» del continuo real, su escena— y la enunciación —los discursos que se pronuncian en esa escena fantasmagórica—: el escenario de la Lujuria y el escenario del terror. Sade se opuso tenazmente en todos sus escritos a la pena de muerte. Las víctimas de sus novelas están condenadas a vida perpetua, fustigadas hasta lo increíble; son inmediatamente «reparadas» para volverlas a su estado de normalidad,



André Masson, *Dibujo para Justine*, 1928.

*El vicio y la virtud, Justine y Juliette, hombre o mujer...*

que permitirá convertirlas en víctimas deseables: ése era precisamente su fantasma mayor, la Muerte, que perseguía negativamente en todos sus sueños de destrucción universal.

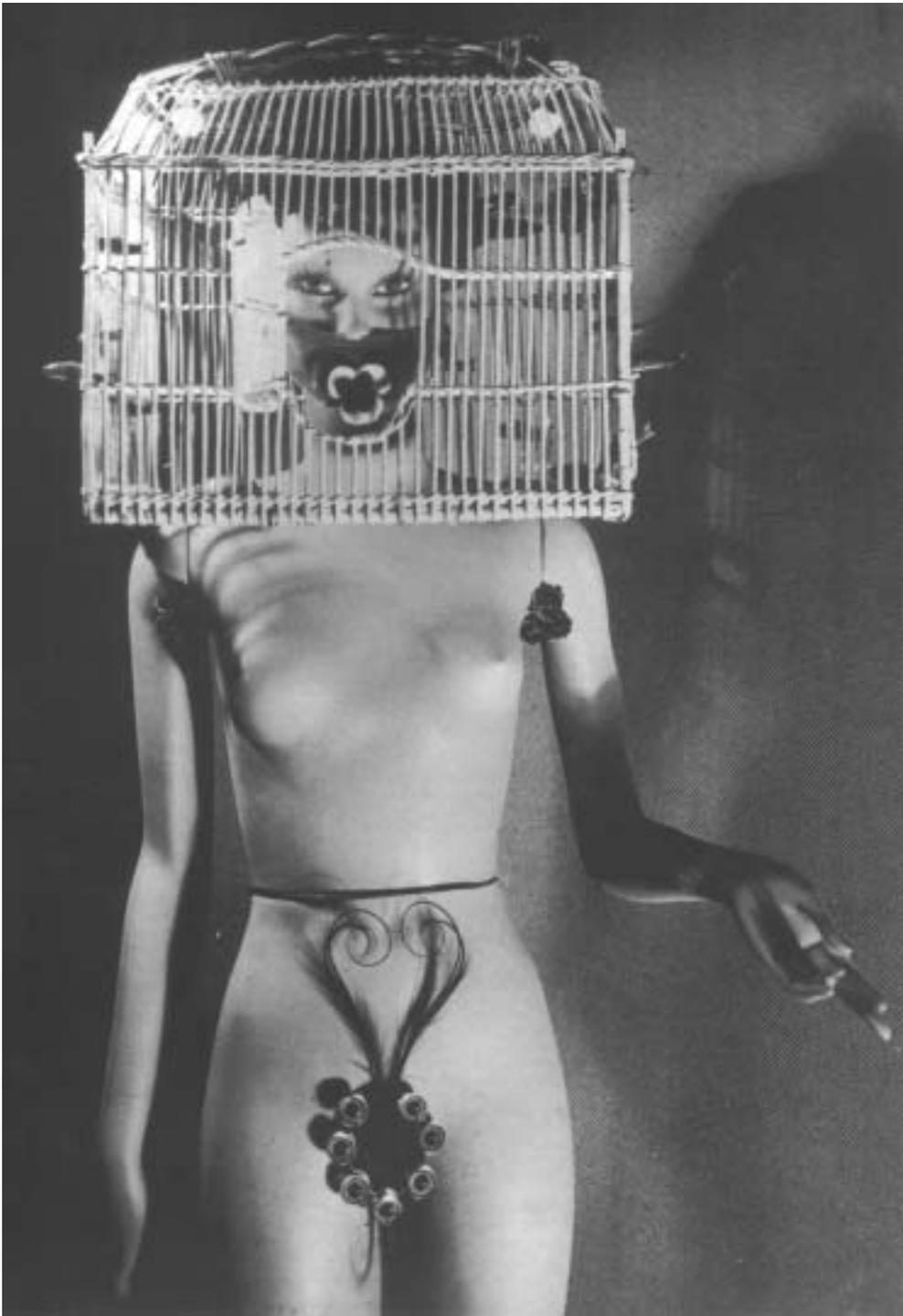
La escritura de Sade es realista en el sentido en que pretende reducir la ficción que desarrolla el relato a la copia de un funcionamiento anterior. La lengua literaria de la época de Sade es el lenguaje lógicamente estructurado de la tradición clásica. Sólo Rousseau parecía a punto de romper con esa tradición del absolutismo de la Razón que no hace más que encubrir el predominio de una de las formas de la racionalidad. El lenguaje como totalidad apunta al sistema de la comunicación general, reproduce homológicamente la comunicación sexual: el contrato biológico de la vida permite el intercambio individual en el circuito de la generalidad, como postula Lévi-Strauss. En la gramática escritural de Sade la palabra —el discurso— es sólo detentada por los maestros de lubricidad, por los poseedores de los bienes (cuerpos=tierras=palabras). Pero la palabra de los dueños es también conmutada en el orden del sistema: el texto sadiano reenvía al fantasma que lo intenciona y le da sentido último, el único verdadero, el sentido de la Muerte. La recensión de la analogía lenguaje=sistema comunicacional=vida apunta también a esta significación última —la Muerte— por una convocación de los sistemas de denegación.

El principio establecido por Klossowski quizá permita sostener que Sade intenta reemplazar mediante el acto literario el sistema de la racionalidad clásica por un sistema de la perversión generalizada: revoca el principio de la analogía para reivindicar el principio de contradicción. Establecer un «sistema contra», pero basado en la misma estructura de la racionalidad refutada, no puede menos que vocacionar el fracaso, la dependencia funcional, el vacío, en suma. Por lo que la escritura de Sade no avanza dialécticamente sino que se exagera furiosa y circularmente, vuelve a su punto de partida. Los procedimientos de persuasión (escritura moralista) y yuxtaposición por presión acumulativa no responden más que a esa «sacralidad» abismada en una escritura circular: vacío de normas, de reglas, la pretensión de la escritura se instaura en el espacio de la pura lógicidad.

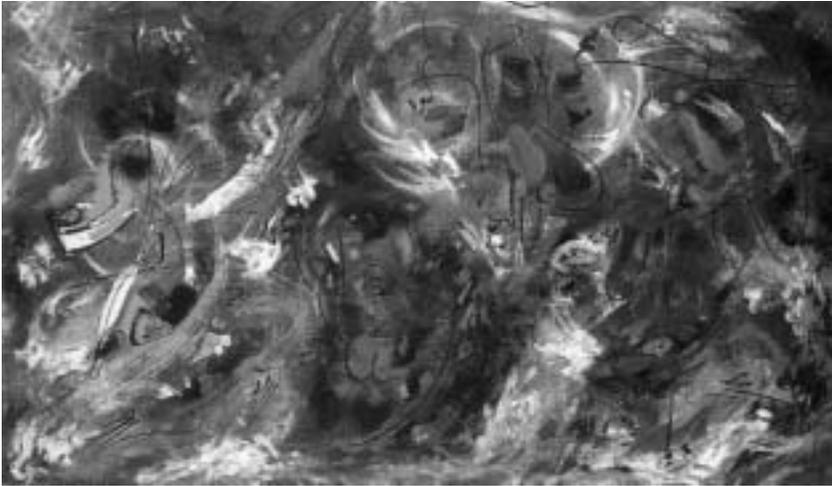
*«Tout dire» comme prétension de dire le tout, c'est normalement une tâche paranoïaque; comment en venir à bout sur un monde pervers?*

Marcel Henaff, *La hantise du reste*.

La monstruosidad sadiana es explicable: lucha constantemente contra la imposibilidad de sus casos y de sus series. El caso, en su relativa autonomía de cómputo de las acciones realizadas, es la prueba necesaria en la juridicidad del discurso para obtener una tipicidad, quizá un muestrario, un bestiario, de la monstruosidad: la monstruosidad sadiana no sólo es explicable sino demostrable. La exigencia filosófica de la monstruosidad



André Masson, *La jeune fille au ballon vert à bouche de pensée*, 1938.  
*...muñecas danzarinas en su inquieta extrañeza.*



André Masson, *Escena orgáca*, 1962.

*El sexo grupal es un grupo en espera del automatón.*

gismos de demostración. La monstruosidad ficcional no es demostrable, es mostrable. Entre la demostración y la mostración operan las categorías lógicas y paralógicas que sostienen el ejercicio de las mismas. Cuando Sade —educador ejemplar, kantiano y enciclopedista— quiere mostrar urgido por la pulsión de escribir lo inescrible, sólo alcanza a producir los silogismos propios de la descripción: la mostración del sexo está siempre limitada por el axioma de la totalidad —todo el sexo— y por la premisa mayor de la combinación —todas las posturas—. La organización discursiva intenta operar la ininteligibilidad de lo radicalmente oscuro: una organización retórica de la perversión y sus distribuciones sintácticas. Si Barthes desdeñaba el aburrimiento que provoca la lectura de las novelas de Sade, señalando la necesaria distinción entre hechos y acciones, entre los «hechos discursivos» en relación con el referente y las «acciones discursivas» referidas a la ficción combinatoria (la imaginación combinatoria que Barthes le atribuye a Sade), y por ende proponía una nueva forma de lectura eufórica, no contaba con la condición básica del discurso sadiano: la oposición contrastiva a nivel formal pero constructiva en su sistema de producción del gesto textual. El germen latente, la latencia consubstancial al discurso sadiano, es el hastío. Generalmente, los exégetas de Sade han reivindicado la combustión y la extensibilidad de las operaciones sexuales del laboratorio sadiano, pero el elemento que resignifica esta extensionalidad es el reconocimiento lúgubre y sostenido en la expectación que subtiende la imposibilidad de la relación sexual. El frenesí —vocablo de la novela libertina y voluptuosa— acaba para los personajes y para los lectores en una mecanización de la apetencia sexual. La mecanización es, de hecho, consubstancial a su fenomenología, pero también lo es su maquinación. El resorte de la máquina de placer sadiana perfila la mecánica celeste de los filósofos del siglo xviii, y sobre todo a Pascal, el *deus ex machina* del «motor inmóvil» que mueve a todos los motores, de origen divino y luego panteísta,

apela a la genética como ciencia maravillosa —y aquí la palabra «maravillosa» tiene el sentido de la fantasmática social del siglo xviii, donde la máquina y el aparato eran fenomenológicamente sus datos más relevantes: las máquinas que reproducían la «naturaleza» en sus funciones animadas (caminar, cantar, bailar, tocar el piano, la actividad fisiológica) —el pato de Vaucusson y las muñecas danzarinas en su inquieta extrañeza— para establecer una cadena de silo-

del movimiento universal, en la óptica finalista y fantasmática: el movimiento inmóvil. Pero también el maquinismo de La Mettrie y el transformismo combinatorio de Lamarck, en sus variantes materialistas. La máquina diabólica y la mecanización del erotismo: si bien es cierto que no debemos vincular a la máquina sadiana con el mecanoerotismo del olisbos y los servomecanismos para la obtención de placer, la *inventio* del siglo XVIII no deja de relacionar la construcción de las metáforas científicas para nombrar lo real del cuerpo. El fantasma del cuerpo humano es la máquina que niega el nombre de la criatura de la humanización bíblica porque reniega el título de Creador: es in-engendrado y eterno. La cibernética vence a la muerte.

No se trata del erotismo de la novela libertina sino de un erotismo puesto a prueba por el fuego silente pero corrosivo de su propia continuidad. El sexo sadiano es discontinuo en la esfera retórica, las escenas de placer son cortadas por escenas de argumentación —la cátedra— donde la figura más importante es la *probatio*, generando una retórica alterada en la continuidad del tiempo narrativo: la argumentación sobresalta la narración, pero es altamente solidaria con la sintaxis lógica que las preside, una alternancia que Barthes califica, según vimos, de combinatoria, pero que en la serialización de la diégesis engendra una sólida consistencia. Esta consistencia es producto de una sintaxis coherente en el enlace de las proposiciones, de los enunciados lógicos y de los juicios que hacen del «sexo», del acto sexual, una morfología y una taxonomía en el plano semántico, y una gramática de casos en el plano de la lengua. La nomenclatura esperaba a Kraft-Ebing.

La mostración del monstruo<sup>2</sup> —su presentación y no su argumentación— se opone a la monstruosidad integral y por ende generalizada de Klossowski. Lo monstruoso viola el intercambio generalizado en el campo de la circulación de bienes humanos (hombres y mujeres) y propone una detención del mismo producto de las parejas imposibles pero reales. En Sade lo imposible no se opone a lo real sino a lo imaginario: hombre-mujer, hombre-hombre, mujer-mujer; y luego hombres-mujeres, hombres-hombres, mujeres-mujeres. La serialidad y la grupalidad —grupos de hombres-mujeres, grupos de hombres, grupos de mujeres, nunca de humanos-animales: es la eyección de aquello que atenta contra el «sistema» sadiano—. La animalidad sadiana proviene del otro extremo del proceso de animalización, en donde la serie se opone a la cantidad del grupo, y a la sospechosa invariante de la serie: si la serie es una serie de actos —sexuales—, los actos son finitos, discontinuos y efímeros. Han excluido lo fortuito: la *tyjé*; la serie es trunca y no infinita. Si se opone a la cantidad, el grupo es siempre de dos —uno y otro— y por lo tanto desconoce la grupalidad o pone en evidencia la incógnita propia del grupo: ¿cuántos se necesitan para integrar un grupo? El sexo grupal es un grupo en espera del automatón: el sexo es siempre dualista pero, simultáneamente, engendra la sospecha —una lógica sospecha— del predecesor y del sucesor, del antes o después.

<sup>2</sup> Los monstruos sadianos forman una galería. La galería se funda en una retórica fragmentaria de larga tradición en la literatura clásica, en particular en Plutarco (*Vidas paralelas*). La continuidad-discontinuidad que preside la enunciación de la galería (una comparación de dos o tres en una serialidad de Uno), la vincula con la forma del retrato: una galería de retratos convoca la «pintura» de los objetos (humanos) y la descripción de los mismos. La visión kinemascópica es la que preside esta retórica. El retrato clásico es puntual, descriptivo y simétrico. El retrato barroco es anamórfico: los ojos del retratado son cuencas vacías por donde se filtra la mirada del espectador. El retrato modernista es serial, fugitivo y escenográfico: un diseño. La galería de monstruos demuestra la anormalidad en la serie, pero cuando la serie se intensifica, se vuelve infinita en el registro imaginario, se naturaliza y se cuantifica: todo puede ser monstruoso. El hombre y la naturaleza se vuelven inhóspitos, in-situables, atópicos.



André Masson, *Matanza*, 1933.  
*La crueldad es educada, laboriosa y  
 burocrática, una materia a debatir.*

Lo monstruoso viola el principio de la identidad consigo mismo y de la identidad del y con el Otro: identidad e identificación se solidarizan. El principio filosófico del ser en sí viola presuntamente el principio de ser en otro y viola el régimen matemático del dos, de la pareja: uno y otro en la simultaneidad simulan que hacen el amor, cuando en realidad hacen el amor en sucesividad. La lucha entre Narciso e Identificación es a muerte. Allí radica el patetismo sadiano que se exaspera en una sobreabundancia, por constituir una grupalidad —una Academia y una sociedad—, y luego un grupo extendido —una Política—, violando la ley de la sucesión sexual, propia de las hierogamias, y la ley de identidad: el estadio del espejo amenazado por la imagen materna siempre ubicua, ser a ultranza la imagen de la madre y ser «Narciso» en el espejo azogado de uno mismo; homosexualidad real con el imaginario mujer y masturbación imaginaria para presentificar lo real como gesto fulgurante. Estamos entre Schreber y Genet. Siempre será una matemática malograda.

La violación sadiana es una violación del número y de la comunidad numérica. Aquí las matemáticas cuentan. El monstruo vulnera la identidad y, por lo tanto, se convierte en el análogo de la alteridad, quiebra el extrañamiento —el sí mismo que retorna al sitio de su propia *cogitatio*, y el extrañamiento en ese Otro que es uno mismo—. Un menos de identificación marca la diferencia, pero simultáneamente la mínima identificación para establecer una desemejanza. Pero la monstruosidad sólo se revela en la diferencia radical que cuestiona la humanidad del humano: la monstruosidad se revela en la humanidad siempre incierta. Históricamente, la monstruosidad



André Masson, *Matanza*, 1933.

*La crueldad se opone a la criminalidad.*

es el margen necesario —lógica y existencialmente necesario— y aceptable para que la comunidad se someta a la animalidad doméstica, a fin de asegurarnos que seguimos siendo hombres.

La humanidad es un valor precario, siempre cuestionado, por la animalidad de la especie. La tarea de hacerse humano es el desalojo cotidiano de lo monstruoso. La monstruosidad no es exorbitante ni desorbitada: es desintegradora de lo humano. La monstruosidad y su exterioridad animal es nuestro destino de naturaleza del que el hombre quiere renegar y la historia combatir. La obra de Sade es un regreso en la *humanitas* y un retorno a la confirmación de la esencial criminalidad de la Naturaleza. Las tormentas sadianas —muy pocas— sacuden los árboles, las selvas, con una implacabilidad sólo atribuible al Mal geológico. El encierro sadiano puede ser pensado también como un «refugio» frente a los desórdenes de la vengativa Naturaleza y su eternidad. La dialéctica de la Naturaleza debió esperar a Engels para permitir emerger, en las verduras de los campos, los valores productivos del trabajo, y a la «ciencia» para la obtención de su propia historia (natural). La Naturaleza pensada, dialectizada, diversificada en las narraciones de la historia, se opone al principio sadiano de la invariabilidad absoluta de la Naturaleza. La Naturaleza sadiana es cósmica y su brazo armado es el rayo, forma naturalista del brazo de Dios. Lo monstruoso es natural —argumento sadiano— y Sade se empeña en probarlo, sobre todo en su defensa del incesto, apoyándose en el deseo integral, pero soslayando la emergencia de la Ley, y por lo tanto haciendo desaparecer la transgresión.

La lógica del monstruo es un atentado contra las lógicas. El principio de la monstruosidad es indeterminado. Es un principio del que sólo puede deducirse su propia «naturaleza», un in-demostrable sólo definible por la mostración de su propia e imaginaria formación, de su propia in-formalidad, la extrañeza de la Cosa anterior y posterior a toda representatibilidad, un principio mítico de la esencia humana: el hombre es un animal cruel. Si la procedencia es de Hobbes, la cuantificación es de Sade. La crueldad es educada, laboriosa y burocrática, una materia a debatir. La lucha contra la Naturaleza en contra de lo «natural» es una lucha histórica. La exageración del rasgo humano —la caridad, la simpatía, la prolijidad, la exactitud, los afectos entendidos como el arte de amar, el arte de comer, el arte de la amistad, el artificio cultural— son propios de los «caracteres» de la sabiduría exégeta de los «moralistas» de los siglos xvii y xviii, La Bruyère, La Rochefoucauld, Chamfort. La cosmetización de las costumbres y de los hábitos intenta poner una «máscara» a la animalidad genésica del humano. La crueldad como rasgo negativo de la moral genera la hipocresía y la «doble moral». Sade se debate entre ambas y contra ambas.

La crueldad se opone a la criminalidad: la primera es un dato psicológico; la segunda, palingenésico. En la Naturaleza, la crueldad se vuelve criminal: es ciega, neutra, atética. La conquista máxima es dejar de ser animal para ser hombre, pero la fórmula tiene su faz negativa: no ser hombre, sino dejar de ser animal. La ideología explícita es atentatoria, reconoce la animalidad sorpresiva que recorta los actos humanos y tiende a humanizarlos. Para ello emplea el látigo, la exacción, la brutalidad, la prisión. La humanidad es una coartada del animal que se percibe, como en los zoológicos, por el olor.

La postulación de Klossowski, la monstruosidad integral como principio sadiano, es por lo tanto demostrable, pero no mostrable, porque la totalidad como exigencia básica o como requisito sumatorio de todas las pruebas de la criminalidad es una totalidad imposible en el plano simbólico y una sumatoria falsa en el plano de lo real. La monstruosidad ficcional de Sade opera con un régimen ficticio que refuta el régimen operacional de la integridad monstruosa; su régimen partitivo se opone a la constitución de un íntegro. La fantasmaticización de la monstruosidad, su principio de organización discursiva, es siempre un menos que se subtiende sobre una lógica de partes y es por consiguiente fractal.

Lo humano puede ser entendido a partir de una extensionalidad de la vida orgánica que posee dos medidas en el espacio: la vida externa, exteriorizada, visible, que genera una animalidad absoluta, un otro desemejante del humano, un otro absoluto y radicalmente ajeno; o la vida extrema en el real del cuerpo caído (el cadáver), lo inanimado absoluto y su registro imaginario: la resurrección. El cadáver —silencio absoluto del cuerpo— humaniza al viviente. Somos realmente humanos en la muerte.

La humanidad corpórea engendra una diferencia máxima mediante una aproximación mínima con el Otro animal —el cerco de lo humano— mientras que el otro semejante en la operación de hacerse humano establece una lógica de las diferencias mínimas con oposiciones máximas: la humanización del androide no es más que un reflejo especular de la máquina humana. La máquina humana siempre será más pérfida que cualquier servomecanismo. La monstruosidad opera por el primer principio: se trata del límite absoluto de lo extraño. El viviente humano siempre se inquieta, no tanto por su animalidad, sino por su ominoso acercamiento al borde de lo humano: de lo demasiado humano. La animalidad como exterioridad absoluta de la vida humana es lo real del cuerpo, su propia incógnita y simultáneamente su condición étnica: el cuerpo es el Ser, y es allí donde Sade anticipa a Nietzsche más que a Freud.

El sadismo en términos nosográficos, más allá de sus ambiguas relaciones con el masoquismo primario, trama una sospecha capital que preocupará siempre a Freud: la agresión no es más que el espaciamento temporo-espacial de la autoagresividad. El sadismo es propiamente secundario en su elaboración psíquica, y defensivo en su protoeconomía. Los cuerpos —elementalidad absoluta y fascinante en Sade— se convierten en objetos fetiche restaurados en la escritura y fragmentados en la lectura, elaborando, como hemos visto, una aritmética fractal y una lógica partitiva, donde se libran todavía los combates medievales de la *tristitia post coitum*. La tristeza de la carne sadiana lo impulsa a una repetición retórica desmedida que convierte el cuerpo en un corpus didáctico de todos los cuerpos; en suma, en un objeto trascendental. El aburrimiento de la lectura de los textos sadianos construye una elegía de los cuerpos y los eleva a una fenomenología de la carne transida del eros melancólico cristiano, carne grávida de significaciones tenebrosas —*la chair est triste, hélas!*— pero simultáneamente abre el camino de una proyección absoluta de cuerpo desolado de espíritu: una sintaxis fetiche.

El comportamiento de tal escritura era previsible: no se propone como destrucción revolucionaria sino que intenta sobrepasar la revolución para inscribirse en el espacio de un nuevo absoluto. No quiere destruir la ley, quiere reemplazarla. Una ideología utópica, aun si se quiere como contrapartida de la utopía, no deja de serlo e incluso aparece como dependiente y sofisticada. La escritura transgresiva, puesto que la transgresión de la ley vuelve a la ley



André Masson, *Eros hotel*, 1957.

*La soledad absoluta de los burdeles-laboratorios de Sade...*

inteligible, depende de la Norma que intenta transgredir. La soledad absoluta de los burdeles-laboratorios de Sade es la importación de una escritura desplegada en las coordenadas del vacío y la soledad. Al negar el Orden institucionalizado del Desorden como ley universal, al proponer la Anomalía como regla, no hace más que confirmar la Normalidad como sistema. Al postular la prostitución universal de los cuerpos no hace más que ratificar la propiedad moral del cuerpo y, homológamente, la propiedad privada. El sistema de escritura sadiano forma parte de un sistema feudal y jerárquico donde los bienes (los signos: cuerpos=palabras) se intercambian en la circularidad, sagrada por definición.

Una escritura que oscila entre el idealismo por saturación metafórica — donde la escritura sostiene la metáfora del acto sexual perverso— y revela la impostura idealista, y la tentación realista que confunde signo con significado, signo literario con cuerpos, estableciendo una analogía de las partes del discurso —donde sujeto y predicado son la misma sustancia intercambiable en el plano de la «representación»—, está condenada a una consubstancial inverosimilitud. El código escritural de Sade es abierto en el sentido de que apela a las construcciones del mundo para justificarse: precisamente ahí está su falsedad: intencionado como explosivo, el signo literario se extiende en una cadena rigurosamente solidificada que remite transparentemente a la Ley, al Padre, al código Mayor de la Literatura y el Mundo. En los textos políticos, la furia mayor de Sade se descarga contra la superstición y la abominable tiranía del dogmatismo religioso. La negación de la Eternidad y de la idea del Infierno (como uno de los medios de la sujeción religiosa) vuelve subrepticamente a ocupar su lugar en el sistema de la escritura sadiana en los «tormentos eternos» que Saint-Fond pretende dar a sus víctimas más allá del último suplicio terreno. Para decirlo oracularmente y con palabras de Jacques Lacan, el Ser Supremo es restaurado en el Maleficio.

Esta escritura del «revolucionarismo» no es sino un doble simulacro: simulacro del acto sexual y simulacro del cambio: simulacro de la metamorfosis proyectado por un discurso perverso donde se revela el carácter fantasmático de la escritura sadiana. La verdadera explosión del texto sadiano permanece fuera de su escritura, su lenguaje es el de la perversión y la perversión se define por los fantasmas —en el sentido rigurosamente freudiano del término— que la determinan. El adulterio, la sodomía, el incesto, son, en la escritura que despliega el espacio de un crimen sin finitud, palabras cuya significación se establece en referencia a una nomenclatura que, en la estructura, tiene el mismo valor que los términos de un sistema lexical opuesto: Dios, Altar, Virtud, Madre. El «revolucionarismo» de Sade es una rebelión de palabras que atentan contra las palabras dentro de un sistema de términos que son intercambiables y que sólo valen combinatoriamente en un juego de reemplazos y equivalencias: el reemplazo del acto, la equivalencia de la praxis. En el «camino de la perversión» (como en el «camino

de la virtud»), la menor provocación gestual es siempre más convincente que la mera provocación lingüística, pero aun inscripto en el plano de la literatura, el acto literario sadiano es la magnificación de la impostura. De allí su incita «teatralidad», la necesidad de dramatizar el discurso, de proyectar toda una escenografía fantasmática en el espacio de la literatura, como si se inscribiera en el continuo de lo real: un acto de onanismo desesperado y condenatorio, una verdadera metodología de la refracción y, como tal, condenada a negarse a sí misma por su doble apelación al método y a lo imaginario. Después de veinte años de encierros forzados, Sade lanza a la cara de sus verdugos: «Creéis haber hecho una gran obra reduciéndome a una abstinencia atroz sobre el pecado de la carne. Os habéis equivocado. Me habéis obligado a concebir fantasmas que será necesario que lleve a cabo».

La realización literaria del discurso perverso (las *120 jornadas de Sodoma*) es una antología de la aberración sexual, una verdadera *Psychiopathia Sexualis* a la manera de Krafft-Ebing) intenta operar una puesta en escena del fantasma. No es ya la fantasía de toda literatura erótica que provoca e intenta seducir al lector, sino una verdadera «teatralidad circular» donde los fantasmas son evocados desesperada e inútilmente. El discurso perverso es intencional y direccional —como todo relato— pero apunta a la propia fantasmagoría, al propio principio eficiente: se anula en su comienzo como el *oruboros*. Por eso el lector de Sade, opuestamente a lo que ocurre en el acto de la lectura de las obras de Genet, queda reducido al papel de mero auditor —de espectador de la dramaturgia sexual sadiana— de un discurso que no tiene otro fin que asegurar la gratuidad total de su propio contenido. El sistema de lectura propuesto por el texto sadiano confirma el discurso psicoanalítico del perverso frente al analista: éste nada puede hacer sino entregarse a la trama de la «mentira» substancial del discurso.

El discurso perverso de Sade no puede de esta manera ser equiparado a la literatura erótica. En el discurso erótico, los personajes y los lectores buscan una transformación total a través del sexo, una especie de metamorfosis laica donde el sexo es previsto como un símbolo «a través del cual» es posible reencontrar la profundidad de alguna cosa: un sentido. En Sade el sexo es signo puro, y como tal sólo reducible a sí mismo. Por otra parte, la literatura erótica conserva siempre vestigios de subjetivismo psicológico. La eliminación de la conciencia personal es una de las características más tangibles de los personajes de Sade: máquina de energía sexual, el verdugo, duro objeto inalterable a la usura del goce, y la víctima, impermeables a la corrosión temporal, fijados en la temporalidad sacra del teatro, ambos integrantes de la pareja. Entre los dos se elabora una relación contractual, eje sobre el que es posible elaborar el discurso —la comunicación— de la pareja perversa. Sin embargo, éste es un contrato entre elegidos, entre poderosos, un contrato tácito elaborado fuera de la perversión misma



Fotograma de *Salò o las 120 jornadas de Sodoma*, de Passolini, 1975.

*Las 120 jornadas de Sodoma es una antología de la aberración sexual*

y que sólo puede descansar en cualidades inmanentes de los sujetos: el derecho divino al poder, la propiedad feudal. Los sujetos-víctimas participan del Secreto pero son excluidos del Pacto: las «sociedades perversas» de Sade parodian brutalmente el utopismo rousseauiano. Pero la práctica perversa, en el plano de la anormalidad patológica, crea lazos de unión entre los miembros de la pareja. Las parejas sadianas —en oposiciones contrastantes— no se vinculan nunca sino por las precisiones del acto sexual y luego quedan abandonadas —fuera de la escena— a la pura elementalidad biológica.

El intercambio de roles en la pareja perversa sadiana es real en el discurso; no lo es en la función simbólica que reenvía indirectamente al fantasma como Tercero Ausente pero presente en el discurso: el poder escritural tiende a la fijación del intercambio en el tiempo puro en que la historia queda suspendida. Así, la Revolución es también el momento del silencio, la ausencia de leyes, la conciencia del poder infinito de la destrucción, el espejo donde se reflejan el Poder y el fantasma de la Impotencia.

La intuición de muchos lectores —entre ellos Cocteau— ha detectado esa «frialidad» en la escritura sadiana. Esta frialidad es real. Se desenvuelve en el código erótico inmanente al texto, una combinatoria de las posibilidades de las «posturas» sexuales, pero ese código no tiene confirmación porque no encuentra el «modelo» con el cual constatarse o refutarse: el Código erótico de la sociedad que aparece como modelo homólogo. La propuesta de Roland Barthes, «Sade sabía que sólo una combinatoria cerrada puede ser revolucionaria», en una muestra de la reducción estructuralista, es insostenible en el momento en que pasamos del nivel de la escritura al nivel mundano. Todo verdadero acto sexual es irreductible a las palabras: sólo que las palabras llenan «vacíos» de nuestras empobrecidas prácticas eróticas. En una sociedad burguesa laica todo acto sexual aberrante es permisible mientras pase «bajo el silencio», mientras sea ejecutado al nivel del Habla y nunca de la Lengua, por lo que el «silencio» ha terminado por formar parte del sexo, mientras que el sexo «lenguaraz» aborda el escándalo, la efracción: el discurso perverso de Sade, a través de las palabras, apunta al silencio —convoca a la muerte— y por lo tanto ratifica, más allá de los excesos —excesos de la Palabra— el orden de un escándalo admitido. Curiosa dialéctica: «el reino de la filosofía acaba de aniquilar por fin al de la impostura», dice en sus escritos políticos, refiriéndose a la liquidación de la superstición y del mito religioso gracias a la Revolución. Más allá de esa Filosofía que sólo es el racionalismo del siglo, y de esa impostura connotada también históricamente, es precisamente Sade quien instaura el reino de la Impostura. La actualización por la escritura del acto aberrante es una doble adulteración de la realidad: con respecto a la determinación del fantasma perverso, es sólo su representación literaria que aparece y aparece como una ausencia significativa. En la sucesión de la escritura que intenta



André Masson, *Masacre*, 1932.

*El discurso perverso de Sade, a través de las palabras, apunta al silencio, convoca a la muerte*

la «representación» del fantasma resulta una estructuración lógica del acto aberrante donde la agresividad del discurso —más allá de la pura agresividad sexual— se subsume en la lógica propia del relato y por lo tanto desaparece al nivel del sistema. Pero la lógica del discurso sadiano, cuerpo=yo=otro, al nivel sintáctico, se disuelve en una cadena de lógica contundente por su misma elementalidad, apunta al otro elemento en ausencia: el deseo. El deseo de la muerte: es inútil que las víctimas de Sade sean inalterables al desgaste erótico y a la flagelación. Ese no gastarse en la eternidad del infierno sadiano comprueba su verdadera naturaleza: su rígida fijeza en la atemporalidad vacía del no-ser. Los «demonios de la imaginación» se ejercen así al nivel de la condensación imaginaria en un espacio imaginario (burdel=laboratorio=convento=fortaleza=serrallo=clausura: espacio sacralizado para la perpetuación de la lujuria criminal y secreta; mundo=tabernáculo a profanar: espacio literario para la perpetración del discurso perverso).

La impostura mayor del «optimismo de Sade» —el paso de la «ignorancia» (Superstición) al «Saber» (la Filosofía), es un estrato más de la falsedad subyacente en la escritura sadiana. Su discurso perverso está basado en una ideología de la perversión que le proveyó su época. Esta fundamentación político-teológica no fue de ninguna manera impugnada por Sade. Por el contrario, es la aquiescencia plena de la perversión dentro del sistema único burgués lo que permite a su texto proponerse como «revolucionario».

La estructura política que sostiene el discurso de la perversión no fue destruida por Sade, pues el discurso racionalista sobre la perversión descubre su dependencia estructural del sistema. El registro de oposiciones binarias que rige la dialéctica sadiana —Bien-Mal, Dios-Hombre, Naturaleza-Cultura, Moral-Ultraje, Legalidad-Anormalidad— restaura un sistema de diferencias dependientes en el que la unidad y la síntesis están excluidas, puesto que entre ellas no hay mediaciones posibles. Fuera de este sistema, la obra se disuelve, la escritura revela su reverso de falsedad y de negación.

El «revolucionarismo» de Sade, basado en la transgresión como último término de la función de la escritura, está clausurado sobre sí mismo, puesto que es precisamente a partir de allí, del punto y lugar alcanzados —ese punto al que los demás no han llegado y por lo tanto desconocen— que se puede elaborar una conciencia y una imaginación revolucionarias.

Todas las teorías que provienen de los inicios de la sociología, la antropología y la psiquiatría de fines del siglo XIX y comienzos del XX, basaban sus hipótesis en las diferencias raciales y el constitucionalismo, la herencia y el instinto, y subsecuentemente el concepto de degeneración moral. La aparición de la psiquiatría (Clérambault, maestro reconocido de Lacan) permitió la construcción formal, estructural y genética de la locura, aunque sus teorías están todavía larvadas de constitucionalismo. Los apasionados idealistas de Dider y Guiraud se sostienen en una taxonomía caracterológica que bordea el campo siempre incierto de lo literario. Los apasionados sueñan con nuevos sistemas políticos, de pacificación universal o de filantropía, están animados contradictoriamente por una feroz y agresiva voluntad de lucha, potenciando el mandato superyoico. Lacan, en su tesis doctoral (caso Aimée), y posteriormente en su Seminario sobre las psicosis, insiste en reiterar la relación entre el superyo y la criminalidad paranoica y la combustión generadora de una exigencia escrituraria formalizada en géneros específicos: las cartas, las memorias, la escritura panfletaria y denunciadora que acompaña el pasaje al acto en el suicidio y sobre todo en los atentados contra los representantes de la autoridad (los regicidas), los inagotables deseos de los reformadores (Calvino, Rousseau) y de la justicia, que conforman un recorrido plástico de lo que Lacan llama «paranoia combinatoria» (delirios de reivindicación, de grandeza, etc.). Clérambault, el maestro que señalábamos, elabora una descripción matematizada de los delirios pasionales, sobre la celotipia (delirio de infidelidad y de rivalidad) y sobre la erotomanía, delirio de ser amada. La perspectiva psiquiátrica nos despierta ciertos interrogantes: ¿qué distancia existe entre las pasiones normales y las pasiones de la psicopatología? Pareciera que no hay respuesta para este interrogante: Quizá, la pasión en sí misma, en su propia esencialidad, sea un estado de enajenación que rechaza la distinción entre normalidad y anormalidad. El estado de morbidez es coextensivo a los estados pasionales, y por ende constituye el punto extremo de la pasión amorosa. El desquiciamiento de la vida psíquica, lo que en *Fedra* de Racine se

señala como ráfaga convulsiva, los trastornos tímicos y las experiencias alucinatorias, la despersonalización, los momentos de exacerbación y de impulsividad, enmarcan el registro imaginario de la pasión amorosa. La estructura pulsional y su efecto, el desarreglo de los sentidos, conlleva un desajuste en el plano de la simbolización, un enfrentamiento con las leyes sagradas de la *polis*, como es el caso de Antígona. La culminación de estos elementos, su clímax, está centrado en el relato que el sujeto se cuenta a sí mismo en relación con el objeto de su pasión. Clérambault elabora los axiomas y postulados propios de la erotomanía que organizan los sentimientos de orgullo, el deseo y la esperanza. El postulado fundamental del cual se deducen las formas de la pasión erotomaniaca son: el objeto es el soporte de la declaración amorosa, es el que ama más o el único que ama, luego los postulados iniciales generan los temas derivados que surgen a partir del desarrollo de la historia delirante. Los temas derivados son: el sujeto no puede ser feliz sin el Pretendiente, el Objeto no puede poseer un valor completo sin el Pretendiente, el Objeto siempre está libre, su matrimonio está roto o no es válido. El delirio erotomaniaco prolifera en una convención que permite vincular la organización de la novela folletinesca y los sistemas de demostración de una lógica imperativa: vigilancia continua de parte del Objeto, conversaciones indirectas con el Objeto, etc. La organización de las demostraciones delirantes aparece como una falsa silogística, como verdaderos enunciados entimemáticos, a caballo entre la lógica de la suspensión (lógica de la sospecha) y una organización folletinesca donde la suspensión y la fijeza estólida de los actantes contribuye a la rigurosidad y a la esclerosis de los enunciados de la pasión<sup>3</sup>.

La elaboración de una erotología —si esto es posible— en el campo del psicoanálisis, permitiría sostener que el goce sería la encarnación de la pasión, el goce inefable e irrepresentable, como el cuadrado vacío que iluminaba los cuadros del siglo XIII y XIV, o las tendencias anamorfóticas y de la perspectiva barroca, un lugar pleno de sentido (la totalidad paranoica) y una actividad contra-semiótica (un vacío de sentido). La pasión muestra en su propia excedencia su vinculación con el crimen: una nadificación, una negatividad del ser, e incluso un más allá de la negatividad y simultáneamente un salto en la experiencia del placer; un más allá absoluto donde la Ley simbólica, la Ley social y la Ley del discurso serían violadas, no en la exasperación sadiana sino en su propia superación. Que la pasión haya desaparecido de la semiosis social, de los discursos circulares o de los relatos de la Ciudad, reemplazados por la dramaturgia romántica de los habitantes urbanos, que el drama cotidiano de la usanza ciudadana organizada en pequeños conflictos dramáticos de los sujetos de la *civitas* no impide que sutil y transgresivamente la pasión persista, teñida ahora de un halo melancólico. Detrás de lo humano siempre se asomará el animal entristecido que somos.

Nicolás Rosa  
 Universidad Nacional de Rosario  
 Universidad de Buenos Aires (Argentina)

<sup>3</sup> Elisabeth Roudinesco, en su biografía de Lacan, refiriéndose a la actividad psiquiátrica del mismo en el caso Aimée, en el marco de las observaciones de Lacan sobre las hermanas Papin (*une folie à deux*), dice: «Si Aimée era un personaje de Flaubert que terminaba su vida en un melodrama de Pierre Renoît, Christine, una de las hermanas Papin, era una heroína de la raza de los Atridas...». Aquí opone dos géneros: el melodrama, en este caso folletinesco, y la tragedia. El hecho sorprendente del crimen *in media res*, aparentemente sin causa, confunde a Roudinesco. La trama de la historia y el discurso que la sostiene son más propios de la gemelidad de los Hermanos Corso proyectando hacia el futuro no la lucha de clases como lo afirma Roudinesco, sino la proyección en telenovela de una dramaturgia provinciana. Es allí, por otra parte, donde se enlazan los nombres de Lacan, Sartre y Genet. (Cf. ROUDINESCO Elisabeth: *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994).

### Referencias bibliográficas

- AGANBEN, Giorgio: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- BARTHES, Roland: «Sade I, II», *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971.
- ENGELS, F. (Marx C.): *Oeuvres choisies*, Moscú, Gospolitdat, 1955.
- HERNAFF, Marcel: *Sade, l'invention du corps libertin*, PUF, 1978.
- HOLBACH, Barón de: *Sistema de la naturaleza*, Buenos Aires, Ed. Lautaro, 1946.
- LACAN, Jacques: «Kant avec Sade», *Ecrits*, París, Seuil, 1966.
- : *Le Séminaire. Livre VII. L' éthique de la psychanalyse*, París, Seuil, 1986.
- LACOMBE, Roger: *Sade et ses Masques*, París, Payot, 1974.
- KLOSSOWSKI, Pierre: *Sade mon prochain*, precedido de *Le philosophe scélérat*, París, Du Seuil, 1967.
- PROUDHON, P. J.: *La pornocrazia, Vetrina Minima* No. 32, Roma, Organizzazione Editoriale Tipografica, S.f.
- SOLLERS, Philippe: «Sade dans le Texte», *L'écriture et l'expérience des limites*, París, Seuil, 1968.

### RESUM

Exploració de l'escriptura «passional» sadiana com a filosofia de la perversió. El discurs del Marquès de Sade és apassionat en el seu contingut, generalment figuratiu, i profundament fred en la seva elaboració. Això el converteix en l'exemple d'una monstruositat desintegradora d'allò humà, un destí de natura que refusen amb el nostre comportament i que combatem amb la història. L'obra de Sade en aquest sentit és una confirmació de la criminalitat essencial de la Natura.

### RESUMEN

Exploración por la escritura «pasional» sadiana como filosofía de la perversión. El discurso del Marqués de Sade es apasionado en su contenido, figurativo por lo general, y no obstante profundamente frío en su elaboración. Eso lo convierte en muestra de una monstruosidad desintegradora de lo humano, un destino de naturaleza que rechazamos con nuestro comportamiento y combatimos con la historia. La obra de Sade en este sentido es una confirmación de la esencial criminalidad de la Naturaleza.

### ABSTRACT

Exploration of the Sade's «passionate» writing as a philosophy of perversion. Regarding its content —usually figurative—, the Marquis de Sade's rhetoric was impassioned but at times extremely cool in its making process. This aspect turned him into an example of this monstrous process of human disintegration —a destiny of nature—, which we reject by our behaviour and fight by History. To that effect, the Sade's work was a confirmation of nature's criminality.