

Las 120 Jornadas sadianas: una epifanía de lo Infernal

Ignacio Carbia
Educación Secundaria

Introducción

El Infierno -como concepto metafísico- es considerado un espacio de reclusión, de aislamiento. Quien se aleja de las normas del *stablishment* de turno es automáticamente expulsado de la culminación del camino recto, derivado a una zona distinta, habitualmente vinculada con el castigo. Las tradiciones religiosas así lo dictan desde múltiples denominaciones; Gehena, Tártaro, Sheol, Infierno. Lo malo, enfermo, patológico se torna así ejemplo del no-deber-ser en esta dialéctica pedagógica de represión hacia lo profundo, del desalojo de lo anormal, para que no vuelva más, nunca más. No casualmente el término “infierno” se relaciona etimológicamente con “inferus”, inferior, subterráneo, escondido.

En el mundo literario, lo considerado clandestino es pujante desde su estado de latencia: las voces sufrientes de los castigados en la primera cántica dantesca nos provocan con narraciones que remiten a un deseo cumplido (libre albedrío mediante), pero castigado y emplazado a un espacio distinto, recóndito. Y con ellos, gran parte de una literatura *infernal* que ha sufrido su propio castigo, porque ésa es precisamente la fórmula: Crimen y Castigo. El crimen de relatar –y describir- el deseo más pecaminoso (y, por qué no, oculto), y el castigo, la propia ubicación en un constructo de repudio y rechazo, al uso de sanción social.

Confinada durante décadas en el sector *infernal* de la Biblioteca Nacional de París (entre 1830 y 1977), parte de la obra del Marqués de Sade ha sido vinculada con el crimen: el anatema de lo infernal y diabólico pesa sobre su programa filosófico-libertino desde la moral occidental.

El choque entre lo apolíneo y lo dionisiaco ha dado lugar a un espacio de reclusión social, de interdicción y demonización. En esta línea, la represión de lo sensual no hace sino desnudar los secretos de alcoba dentro de los pliegues que se dibujan en las sociedades de control, colocando a autores como Sade en el ojo de la tormenta.

¿Qué elementos configuran la estética sadiana? La filosofía libertina es multiforme en sus textos, generando rechazos y atracciones, culpas, fricciones, fascinaciones y motivaciones de todo tipo, infernalizando todo un discurso poético que, por sus características intrínsecas, no deja de general un evidente malestar en la cultura.

De infiernos literarios

Así como la Literatura tiene su Paraíso (el llamado Cánón, la aceptación del público y

-especialmente- de la crítica), también tiene su lugar de exclusión. Ejemplo práctico de ello fue el *Index Librorum Prohibitorum*, conjunto de obras prohibidas por la Iglesia católica en función de una censura de carácter moral. ¿Las razones? Entre otras, herejía explícita o una moral repudiable desde la óptica de la fe cristiana. Lo pernicioso es -una vez más- recluido en ese espacio de interdicción y censura desde esta particular forma infernal del arte que se estableció desde el Concilio de Trento de 1564. Obras de Sade formaron parte de esta singular lista por razones de su forma y contenido; pero también el autor de *Justine* y *Juliette* fue sometido a similares desplazamientos, ya que sufrió -durante gran parte de su vida- el castigo penitenciario (en cárceles y manicomios) por ser una suerte de *speculum mundi*.

La vida de este autor representa en sí, a guisa de metonimia, todo el funcionamiento de las instituciones represivas de las sociedades de control pre y post victorianas. En sus obras campean sofisticados ejemplos de una sexualidad violenta perpetrada por antihéroes que hacen ostentación de un ateísmo radical y una crueldad que ha pasado -aprobación del poder discursivo médico mediante- a llamarse sádica.

Estas representaciones artísticas le costaron a su autor el encierro en diferentes instituciones represivas del estado francés en la las postrimerías del siglo XVIII y principios del XIX -pasaje del Antiguo Régimen al primer Imperio-. La cárcel y el manicomio fueron sus lugares de encierro -su infierno, para adecuar el término a este Congreso- en donde desarrolló parte de su obra.

En su *Historia de la Sexualidad*, Michel Foucault señala que

... lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciendo valer, poniéndolo de relieve como el secreto... (Foucault: 1989, 47)

Ya en el siglo XX son las Vanguardias las que, con un espíritu audaz, rescatan su obra de este secreto, difundiendo sus textos y bautizándolo como (¡oh, ironías bretonianas!) “el Divino Marqués”. Breton había señalado en su Primer Manifiesto Surrealista ideas un tanto circulares pero indestructibles: “Sade es surrealista en el sadismo” (De Micheli: 1967, 379).

Y es que, claro, es “divino” en la medida en que representa todo un paradigma para estos artistas de espíritu agitador. Sade es uno de los modelos de la revolución estética desde el modelo erótico occidental -aunque sea considerado un apologista del crimen- y difundía literatura “infernal” desde su propio encierro. Advertencias con giros casi de manifiesto surrealista -en tanto automatismo psíquico- brotan de las entrañas del texto de Sade:

...Antes de entrar en materia, es esencial que las hagamos conocer a nuestro lector,

quien, a partir de la exacta descripción que le hemos hecho de todo, solo tendrá ahora que seguir, ligera y voluptuosamente el relato, sin nada que turbe su comprensión o venga a estorbar su memoria... (Sade: 1991, 54)

120 jornadas de Sodoma

Las 120 jornadas de Sodoma es ante todo, un texto que no deja de despertar emociones al lector. Escrito durante su reclusión en La Bastilla (desde 1785), cayó en el olvido hasta que Ivan Bloch (bajo el seudónimo de Eugene Duehren) lo descubre y publica en 1904. Su argumento es en sí, bastante simple: cuatro libertinos (representantes de los poderes dominantes de la Francia de Luis XIV) se proponen satisfacer sus lúbricos deseos sin límite alguno. A partir de ahí, todo vale y es donde el texto se complejiza: las narraciones se apoyan en descripciones casi científicas de cómo se han de realizar las fantasías, valiéndose de herramientas de vieja data en la historia literaria, como las metanarraciones a lo Dante, o la hiperestructuración casi matemática del goce narrativo-perverso: 600 tipos de placer en 120 días a 150 por mes, siendo 5 por jornada, relatado por 4 narradoras. Los personajes están numerados escrupulosamente con respecto a las necesidades de la evolución del relato; 8 muchachos, 8 muchachas, 8 jodedores, 4 protagonistas, sus cuatro hijas, 4 viejas narradoras, 42 personajes más que se manejan en horarios estrictamente señalados y tan arbitrarios como las leyes y dictámenes crueles e inescrupulosos que por allí pululan.

Esta visión matemática, numérica, estructurada -tan neoclásica, si se quiere- y que contrasta con lo hiperbólico de algunas situaciones que describen, fue también la base de *Saló*, la versión cinematográfica que Pier Paolo Pasolini realizara allá por 1975 (también, por cierto, objeto de censura), dividiendo el film en cuatro segmentos, de manera análoga al constructo infernal Dantesco: Anteinferno, Manías, Excrementos y Sangre); temas que significan para el imaginario colectivo, grandes tabúes.

La referencia a la complejidad del texto no tiene que ver tanto por la manera en que esté narrado, sino que la dificultad estriba en la recepción que de éste se hace. El juego de contrastes entre lo puro y libertino es constante, y el lector no es ajeno a ello porque se encontrará en la encrucijada del deseo y la represión, entre la satisfacción de lo más oscuro y la culpa.

El infierno sadiano en 120...

El vínculo entre lo *feo* y el mal ha sido estudiado con detenimiento a lo largo de la Historia del Arte. Desde Karl Rosenkrantz en su “Estética de lo feo” hasta la “Historia de la fealdad” a cargo

de Eco (Eco: 2007), encontramos ejemplos de esta relación entre estética y percepción moral. Lo desagradable otorga un plus de infernalidad a las representaciones culturales y esto no es ajeno al planteo sadiano, en el encuentro con lo sórdido de sus descripciones, que toman como base lo más abyecto y moralmente repudiable dentro de los cánones de la conducta y el comportamiento occidental.

Veamos la descripción de uno de los personajes principales, el Presidente Curval:

... es un hombre alto, seco, flaco, de ojos apagados y hundidos, la boca podrida, la imagen ambulante de la crápula y del libertinaje, de una suciedad espantosa en su cuerpo y que le provoca la voluptuosidad... (Sade: 1991, 66)

Descripciones de su accionar:

... cuando ha bebido, agarra a mi hermana, la pone de bruces en la cama y le vomita en las nalgas y en el agujero bien abierto los chorros del impúdico semen que hacían hervir los impuros detalles de su asquerosa manía... (Sade: 199, 128)

Y, en fin, sus palabras: *por lo que a mí se refiere, solo aprecio la voluptuosidad en lo que tiene de más sucio y repulsivo...* (Sade: 1991, 136)

Y es que lo feo se relaciona con el concepto platónico de mundo sensible, con la doxa complementaria a la episteme inalcanzable de la belleza. Desde la Edad Media, el bien está asociado a lo bello -concepto de Pancalia- todo es bello porque todo es creación de Dios (Génesis 1:31), aunque San Agustín justifica la presencia de lo feo para que exista un orden de las cosas, una armonía natural. Así, Sade presenta el mismo principio de existencia del mal como condición necesaria para lograr la completud del universo. Si tomamos los relatos mitológicos, en su similitud con los religiosos como proyección de lo humano en lo divino, se puede pensar que lo sagrado y armonioso está asociado a lo infernal por su complementariedad: Dios y el Diablo son, en definitiva, la misma cosa: la dos caras de la moneda humana.

La fealdad aparece como una estética de la desmesura: Sade rompe con los parámetros neoclásicos con sus hipérbolos y descripciones superlativas de lo obsceno. La misma estructura de “Los 120 días...” resulta -desde su ordenamiento- algo bárbaro, exagerado. El tema central de la obra es también objeto de censura. Lo sexual es diabólico desde una construcción cultural que reprime los deseos libidinales. Ya en sus Ensayos (III, V), Montaigne hace referencia a este tema:

... ¿Qué le ha hecho al hombre el acto sexual, tan natural, necesario y legítimo, para no atreverse a hablar de él sin vergüenza y para excluirlo de las conversaciones serias y ordenadas? Pronunciamos con osadía “matar”, “robar”, “traicionar”, y en cambio,

¿por qué nos referimos a lo otro siempre entre dientes?... (Eco: 2007, 131).

Buscar la respuesta a cuestiones como esta excedería los límites de este trabajo y de este congreso; lo central es darnos cuenta de que Sade pone el dedo en la llaga. La moral occidental ha colocado los deseos concupiscentes como objeto de la represión, de la infernalización de términos y contenidos que -y el Psicoanálisis ha levantado el dedo acusador- recrean construcciones morales impertinentes dentro de los esquemas sociales. Sade siente una fascinación por estos términos considerados horriblos, hay una búsqueda de un placer perverso -en el sentido de las pulsiones parciales- donde lo excrementicio, lo oral, lo genital genera una fascinación particular. Pero el lector también, lector que se siente atraído por estos textos libertinos. Schiller señala en su obra “Del arte trágico”:

... es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible, y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y terror nos atraen y nos repelen con la misma intensidad... (Eco: 2007, 220)

Y así, la muerte, como colofón sádico es un tópico en la Literatura, herramienta nuclear de la catarsis aristotélica y epicentro de sus cuestionamientos filosóficos. La muerte es ese *infierno tan temido*, puesto que -como mal supremo- es celebrado de manera siniestra por el artista.

La estructura numérica a la que hice referencia líneas arriba sirve de marco a una narración en que la violencia, elemento *sine qua non* de lo infernal es omnipresente. Y es que probablemente haya una sutil lectura a lo Dante: destaco que el concepto de infernalidad se construye a posteriori en el texto; es la percepción -la recepción literaria del mismo- la que infernaliza y lo coloca en el lugar de horror a partir de una visión maniquea del bien y el mal.

El propio narrador subjetivo, en una forma casi tan pedagógica como la del Arcipreste de Hita, se toma el tiempo de prepararnos este horizonte de expectativas a través de diferentes niveles de diálogo, no solamente entre sus personajes:

... es ahora, querido lector, cuando hay que preparar tu corazón y tu espíritu al relato más impuro que jamás ha sido hecho desde que el mundo existe, no encontrándose un libro semejante ni en los antiguos ni en los modernos. (...) sin duda, muchos de todos los descarríos que verás pintados te disgustarán, lo sé, pero habrá algunos que te calentarán hasta el punto de hacerte eyacular... (Sade: 199, 64)

Algunos personajes llamémosles “protagónicos-activos” son caracterizados por una violencia marcada, los “antagónicos-pasivos” están rodeados de un halo de inocencia y santidad casi celestial. Esta construcción de personajes es funcional al texto, dado que podríamos señalar que

desnuda la desnudez de estos últimos, ampliando el espectro infernal del relato.

El plan de la obra consiste, como en otros textos del autor, profundizar sobre un programa filosófico-libertino. En este sentido tomaré como partida de lectura la propuesta sobre el paradigma fáunico expuesta por Ercole Lissardi en su obra ensayística y narrativa. Este autor propone una lectura del amor fáunico, modelo de las relaciones amorosas que corre simultáneamente al amor platónico en el paradigma occidental, entendiendo ciertos aspectos de las relaciones humanas que hasta la fecha son consideradas pecaminosas, y por ende, infernales:

... lo que caracteriza al paradigma fáunico es la promoción de la curiosidad sexual y de la voluptuosidad como instrumentos esenciales para el logro de la finalidad básica e indiscutible de la vida humana que es la felicidad. La perpetua voracidad sexual, perpetuamente satisfecha, es el Nirvana al que aspira... (Lissardi: 2006, 15)

El concepto de fauno queda inscripto dentro de lo occidentalmente demoníaco; dentro de este paradigma se inscribirían artistas como Casanova, Sacher Masoch, Anais Nin, Arthur Miller y aquellos que entiendan al sexo puro y duro como centro de lo amoroso; se trata de una estética de lo erótico, algo más trascendente que un *ars erótica*. Curiosamente, Sade no es propuesto por Lissardi como modelo central de este paradigma.

No casualmente el fauno está ligado a lo diabólico desde su aspecto físico; su aspecto caprino, los cuernos, y -especialmente- esa manera atávica de aferrarse a lo pulsional, a la agresividad sexual que hacen del Diablo (personificación de lo infernal) un subrogado, una traducción de lo fáunico, vale decir, la conjunción de los deseos concupiscentes del ser humano desde la tradición clásica. Este apego a las formas puras del deseo es lo que ocurre con los libertinos sadianos; su apetito por la destrucción y los aspectos narcisistas que los caracterizan nos hacen pensar en una traducción particular de lo dionisiaco. Del Duque de Blangis:

... nacido falso, duro, imperioso, bárbaro, egoísta, tan pródigo para sus placeres como avaro cuando se trataba de ser útil, mentiroso, glotón, borracho, cobarde, sodomita, incestuoso, asesino, incendiario, ladrón, ni una sola virtud compensaba tantos vicios. (...) se le oía decir a menudo que un hombre, para ser realmente feliz en el mundo, debía no solamente entregarse a todos los vicios, sino jamás permitirse una virtud, ya que no solo se trataba de hacer siempre el mal, sino que se trataba también de no hacer jamás el bien... (Sade: 1991, 15)

Otro aspecto que comparten los discursos fáunicos es (y esto puede parecer un tanto contradictorio) la falta de discurso, de manifestación verbal. Las culturas siempre han tenido para sí

el callar el discurso de lo que puede ser considerado amenazador, diferente. Los griegos estigmatizaban al foráneo como un bárbaro, carente de idioma articulado, de *aladas palabras* al decir de Homero. El Fauno no tiene palabra, un discurso que pueda hacer frente a los razonamientos de Platón en su Banquete, o a los dictámenes del amor cortés. Su comunicación se circunscribe desde el *acting*, sin el mediar de la razón, hija de los procesos sociales: esto también lo ubica dentro del paradigma del rechazo, de lo infernal. Si lo que nos convierte en humanos es uso -y abuso- del signo lingüístico, el hallar esta falta es reencontrarnos con lo más profundamente escondido, salvaje y reprimido que hay en nosotros.

De esta manera se construye y reconstruye dialécticamente una relación bivalente entre el amor y el sexo, el amor es aceptado como una forma de convención social vinculada con la vida, mientras que lo sexual es reprimido socialmente, en similitud con lo tanático.

Esta dicotomía ya fue observada por Nietzsche en su apreciación entre lo dionisiaco y lo apolíneo en *El nacimiento de la Tragedia* (Nietzsche: 1872). El arte sería un espacio privilegiado para la expresión de estas fuerzas humanas en las que chocarían las convenciones literarias del amor cortés con la opresión falocrática de los textos fáunicos, como son los sadianos.

Siguiendo la línea de Georges Bataille (Bataille: 1988), podemos afirmar con Annie Lebrun que el crimen de Sade es ser un mero representante de lo humano, de ahí la necesidad de tomar en serio sus textos que funcionan como catalizador de lo reprimido

...llegué entonces a preguntarme si el verdadero crimen de Sade, el crimen fundante que justificaba todos los demás, no sería el no haber aceptado nunca deshacerse de eso como lo hacen los demás hombres... (Le Brun: 2002, 21)

Bueno, sí. El “crimen” es cometido por Sade, pero hay una continuidad en un lector que actúa como receptor activo del texto. Lector que -prevenido por el narrador- ha continuado introduciéndose en el castillo de Silling, en un mecanismo voyeurista que juzga, pero a la vez disfruta catárticamente de lo allí acontecido. Es probable que este doble juego de infernalización y figoneo voluptuoso tenga que ver con la sacralización -nueva ironía del destino para con nuestro autor- del que fue objeto durante el siglo XX. Es que podríamos decir que el hombre comenzó a reverse a sí mismo desde el comienzo de la centuria pasada. Ya es lugar común señalar *La Interpretación de los Sueños* (1900) como texto fundante de una nueva subjetividad. ¿Por qué no pensar esta curiosidad sobre la obra sadiana como un deseo de lo humano de verse a sí mismo y descubrir lo oculto en este universo no tan desconocido? No podemos pasar por alto que la ciencia tomó a Sade y a Sacher Von Masoch con su *Venus de las Pielas* como modelos para el estudio de la

psicopatología sexual.

La problemática infernal en Sade radicaría en el encuentro con lo terrible que anida en lo humano. El proceso identificatorio con los aspectos más oscuros de la personalidad refuerzan lo señalado por Pierre Klossowski:

... si a algún espíritu fuerte se le hubiese ocurrido preguntarle a San Benoit Labre lo que pensaba de su contemporáneo, el Marqués de Sade, el santo le hubiera respondido sin vacilar: “Es mi prójimo”... (Le Brun: 2002, 36)

A este respecto, llama la atención el tema de la mirada en los libertinos. El placer de ver al sufriente es un episodio recurrente en estos relatos, placer relacionado con una particular visión de la felicidad:

... la felicidad no consiste en el goce, consiste en el deseo, en romper los frenos que se oponen a este deseo (...) falta una cosa esencial para nuestra felicidad, el placer de la comparación, placer que solo puede nacer del espectáculo de los desdichados (...) de la visión del que no disfruta de lo que yo tengo y que sufre por ello nace el encanto de poder decir “yo soy más feliz que él”... (Sade: 1991, 158).

Ello refunda una nueva concepción del hombre y su destino:

“¡Oh! ¡Qué enigma es el hombre!”, dijo el duque. “Sí, amigo mío”, dijo Curval, “Y esto es lo que llevó a decir a un hombre muy inteligente que era mejor joderlo que comprenderlo”.(Sade: 1991, 304).

Otro de los ángulos infernales en esta obra es el manifiesto ateísmo que profesan los personajes. El apartamiento de las normas consideradas positivas, adecuadas y moralmente esperables para el pensamiento es una constante en este texto.

La historia de *Adelaide* así nos lo muestra:

... la devoción es una auténtica enfermedad del alma; por mucho que se haga, no se corrige. Más fácil de empapar el alma de los desdichados, porque los consuela, porque les ofrece unas quimeras para consolarlos de sus males... (Sade: 1991, 270).

Y en la *Filosofía del Tocador* (1795), el autor vuelve a la carga en el ficticio (?) panfleto titulado *Franceses: un esfuerzo más si queréis ser Republicanos*. Aquí aparece un Sade en el que inferimos la intencionalidad política de sus ideas. Sade no es solo surrealista en su sadismo, es también político en él:

... en un siglo en el que estamos tan convencidos de que la religión debe apoyarse

sobre la moral, y no la moral sobre la religión, hace falta una religión que convenga a las costumbres, que sea como el desarrollo de estas, como su consecuencia necesaria, y que pueda, elevando el alma, mantenerla perpetuamente a la altura de esta preciosa libertad en la que hoy tiene su único ídolo... (Sade: 2006, 107)

Para la recepción literaria occidental, enfrentarse a Sade ha generado alejamiento, rechazo, demonización. Qué elementos de su textualidad motivan este tipo de reacción han sido el punto de partida de muchos estudios sobre el autor. La hipótesis que he manejado en este trabajo ha sido lo especular. El encuentro con las particularidades de los libertinos que festejan su singular aquelarre en Silling sería un reencuentro con algo oculto, siniestro, infernal de todos nosotros: es la sombra de las pulsiones parciales que permanecen escondidas bajo el barniz de las buenas costumbres de la cultura, que se ha tomado el duro trabajo de elaborar un contundente y esmerado discurso sobre la sexualidad construida como algo retorcido, oculto, inferior, infernal.

Bibliografía consultada

- AA.VV.; (2005) *Historia del Cuerpo. (Tomo II)*. Bogotá: Taurus.
- Apollinaire, Guillaume; (1970) *El marqués de Sade*. Bs.As: Brújula.
- Bataille, Georges; (1988) *El erotismo*. Barcelona: Tusquets
- De Michelli, Mario; (1967) *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. La Habana: UNEAC.
- Eco, Umberto; (2007) *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Random House.
- Escalante, Justo; (1992) *Satanismo Erótico*. Madrid: Casset.
- Foucault, Michel; (1989) *Historia de la Sexualidad. (Tomo II)*. México: Siglo Veintiuno.
- Krause, Rubén; (2007) *La cultura de Eros*. Barcelona: Rouge.
- Le Brun, Annie; (2002) *De pronto un bloque de abismo, Sade*. Córdoba: Ediciones Literales.
- Lissardi, Ercole; (2013) *La pasión erótica*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2006) *Acerca de la Naturaleza de los Faunos*. Montevideo: Tradinco.
- Lucie-Smith, Edward; (1988). *Ars Erótica*. Madrid: Singapura.
- Neret, Gilles; (1993). *El erotismo en el arte*. Colonia: Taschen.
- Sade, Donatien Alphonse Francois de; (1969). *Cartas*. Bs. As: Rodolfo Alfonso Editor.
- _____ (1991). *Las 120 Jornadas de Sodoma*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2006). *La Filosofía en el Tocador*. Bs. As: Terramar.