

La Imagen y el Dolor

Comentario sobre Sade

MANUEL CANGA

La obra del Marqués de Sade (1740-1814) nos ofrece algunas de las descripciones más brutales de la historia de la literatura, hasta el punto de imponerse al lector como una expresión ejemplar de lo siniestro. A su vez, nos presenta una serie de escenas que plantean toda una reflexión acerca del papel que juega la imagen en la experiencia del goce. La cuestión merece, por tanto, que le dediquemos un breve comentario, partiendo para ello de la lectura de un pasaje contenido en el segundo libro de *Juliette*¹. De todas las escritas por su autor, quizás sea esta la obra más adecuada para interrogar el problema de la imagen, para analizar su convergencia y su divergencia con aquello que ubicamos en el registro de lo real.

I

En términos generales, toda la obra de Sade insiste en la descripción, más o menos retórica, de lo que se identifica como goce escópico, y a través de ella puede el lector formarse una idea de cómo se inscribe la violencia en el plano de la mirada. La lectura de su obra nos ilustra acerca de la relación que existe entre el contacto visual de los cuerpos y la experiencia de un goce que deriva hacia el dolor. En este sentido, comprobamos que sus textos nos enseñan el funcionamiento de la pulsión en el campo escópico, haciendo visible, bajo muy diversas formas, el carácter fascinante de la imagen que la moviliza.

El libro de *Juliette* fue publicado por Sade en 1797, tres años después de salir de la cárcel de Picpus –donde podía ver la guillotina funcionar bajo su ventana– y cuatro años antes de ingresar en la prisión de Sainte-Pélagie². Se trata de una novela cuya protagonista, la diabólica Juliette³, narra en primera persona, a través de mil quinientas páginas, las aventu-

¹ SADE, Marqués de: *Juliette* 2, Fundamentos, Madrid, 1990.

² HAYMAN, Ronald: *Marqués de Sade. Vida de un cruel libertino*, Lasser Press Mexicana, México, 1979.

³ Juliette era tres años mayor que Justine y ambas quedaron huérfanas cuando sus padres murieron en plena ruina. Abandonadas y sin recursos, cada una siguió caminos opuestos para reencontrarse al cabo del tiempo tras muy diversas aventuras. El final de la obra es más propio de un relato mítico que de una novela moderna: para demostrar que la maldad triunfa sobre la bondad, Juliette se hace cómplice de los elementos y asesina a su hermana provocando que caiga fulminada por un rayo.

ras de sus viajes por Europa hasta que se encuentra de nuevo con su hermana Justine. La obra puede ser concebida como un relato biográfico que mezcla las especulaciones filosóficas con todo un amplio repertorio de escenas que proclaman, sin sentido del humor, la identidad del sexo y el crimen.

Desde el punto de vista de la construcción narrativa, notamos que no existe en toda la obra un principio de economía que gestione simbólicamente los acontecimientos, lo cual contribuye a eliminar el valor del acto, a eliminar su potencia transgresora. Ya no se trata de regular su inscripción en un orden simbólico, sino de gozar con la perspectiva de una acción cada vez más fuerte y agresiva. Quizás por ello nos encontramos ante lo que podría calificarse como una parodia del relato confesional, pues no hallamos aquí el sentido agónico de un relato capaz de transmitir las tensiones subjetivas del deseo, sus conflictos y sus tragedias⁴.

⁴ González Requena ha insistido en la idea de que el texto sadiano nos involucra en un proceso de violencia psicopática que tiene por objeto la eliminación sistemática del sujeto. De ahí que no sea posible hablar, propiamente, de «deseo». Sade nos invita a participar de una fantasía siniestra que pone en juego la emergencia del horror. Tomamos aquí como referencia las ideas expuestas en los cursos de doctorado que imparte en la Universidad Complutense de Madrid, cuyas líneas generales pueden seguirse en los artículos «Emergencia de lo siniestro» y «Occidente: lo transparente y lo siniestro» publicados en *Trama y Fondo*.

En uno de esos viajes, vemos llegar a Juliette a la ciudad de Florencia, donde queda impresionada por la belleza de las obras de arte que encuentra en la galería del príncipe Cosme I de Médicis. Allí contempla lienzos de Tiziano, de Veronés, de Guido Reni, y celebra todas aquellas maravillas creadas por la mano del hombre, tal y como ya había hecho, poco antes, al describir los frescos hallados entre las ruinas de los pueblos tragados por la lava del Vesubio. De este modo, tras declarar su odio a las iglesias, observa: *Jamás podré expresaros el entusiasmo que sentí en medio de todas esas obras de arte. Me gustan las artes, me vuelven loca; la naturaleza es tan hermosa que se debe amar todo aquello que la imita... ¡Ah!, ¡nunca podré animar con la suficiente fuerza a los que la aman y la copian!*

En primer lugar, constatamos que esta frase certifica la oposición radical entre la imagen y la palabra, dejando claro, desde un principio, que el lenguaje no logra ceñir ni reducir la esencia puramente emocional de la belleza. En segundo lugar, advertimos que la contemplación de las obras de arte provoca un entusiasmo capaz de arrastrar, incluso, a un estado transitorio de locura. La protagonista confiesa sentir una pasión desmedida por las bellas artes; una pasión que podría estar asociada a ese carácter insaciable de la imagen, incapaz de calmar ni apaciguar por sí misma la exigencia permanente de la pulsión. Y en tercer lugar, la frase formula una paradójica relación entre la representación artística y las formas naturales, afirmando la hermosura de la naturaleza y declarando la función «mimética» del arte.

La propuesta de Juliette se descubre así como una versión oscura de la estética neoclásica, pues, aunque maneja nociones similares, se opone

drásticamente a las ideas del siglo XVIII. La naturaleza, además, tal y como la encontramos definida en la obra sadiana, nos presenta una cara bien distinta de la que extendieron ilustrados como Rousseau y poetas como Wordsworth. Porque la naturaleza –cuya lógica fue descrita con plena lucidez por Sade– no es ese conjunto equilibrado donde todas las partes encajan para alcanzar la armonía universal. La naturaleza, en esencia, es algo completamente diferente: un organismo cuyo movimiento está como apresado en la inercia de su propia destrucción.

Avanzando un poco más en la lectura, percibimos que esas alabanzas de las bellas artes vienen seguidas del recuerdo de un suceso acaecido siglos atrás en aquella misma estancia: la descripción de un acto incestuoso que tuvo lugar entre el príncipe y su hija en la sala que exponía sus tesoros. Un acto del que, según escribe Sade, fue testigo directo el propio Vasari mientras pintaba los muros de la bóveda. La descripción resulta muy significativa, pues permite imaginar un acto criminal rodeado de una serie de pinturas que forraban las paredes como si fueran pantallas estimulantes. Vemos así que la escenografía se articula en torno al acto y la mirada, y que la imagen adquiere una presencia decisiva en su conjunto. Los libertinos, por otro lado, exigen abiertamente que las atrocidades se realicen a la vista de todos, para doblar así el goce de unos cuerpos entregados a la acción. La lectura de los textos de Sade nos descubre que la hermosura de los cuerpos bien formados llena tanto la mirada como el brillo deslumbrante del dinero.

Pero es necesario, a su vez, destacar la relación que el texto plantea entre los cuadros colgados de las paredes y esos otros «cuadros» que Juliette y sus amigos montan para su propio disfrute. Tanto unos como otros subrayan la dimensión imaginaria a través de la cual los libertinos realizan la experiencia de su goce. El cuadro aparece, pues, como una composición formal de la escena⁵ cuyas partes se relacionan entre sí ajustándose a reglas preestablecidas. Los miembros que en él participan se integran como piezas de un engranaje que se pone en movimiento bajo el mando de la voz. No es difícil apreciar, por tanto, que esa insistencia en marcar y componer las relaciones corporales subraya una diferencia insalvable entre la quietud y el movimiento, entre el orden que cuadra la imagen y el goce que la desborda⁶. La obsesión por el cuadro participa de una economía perversa, pues afirma la presencia de la mirada excluyéndola, no obstante, de la experiencia inmediata del goce. Porque en el juego de la escena la mirada queda siempre desplazada del combate de los cuerpos⁷.

⁵ El interés de Sade por la escenografía deriva también de su pasión por el teatro y la pintura, que le llevó a elogiar en su *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, et Naples* el impresionante *Descendimiento* realizado por Ribera para la Cartuja de San Martino en Nápoles (citado en el artículo «De Ribera a Ribot», escrito por Pierre Rosenberg para el catálogo de la gran exposición dedicada al pintor valenciano en el Museo del Prado en 1992).

⁶ Michel Foucault observó que la obra sadiana descubría la correlación entre el deseo y el discurso, cuya máxima expresión sería la *escena*. Foucault definía la escena como el *desorden ordenado de la representación* y en ella encontraba un *equilibrio cuidadoso entre la combinatoria de los cuerpos y el encadenamiento de las razones* (cf. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 208; *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996). Por su parte, indicó Roland Barthes que Sade distribuía el placer como *las palabras de una frase* y que la *unidad mínima* de su *código erótico* era la *postura*, siempre sometida al artificio de la sintaxis (cf. *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1991).

⁷ Dicha obsesión está asociada también al papel que el «espejo» desempeña en ciertos pasajes. El espejo constituye la pieza clave de una escenografía delirante, en tanto que multiplica el goce escópico a través de un juego indefinido de reflejos.

⁸ Esta idea fue desarrollada por Jacques Lacan en «El psicoanálisis y su enseñanza» (*Escritos 1*, Siglo XXI, Madrid, 1985) y en *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud* (1953-54), Paidós, Barcelona, 1995.

Seguidamente, va Juliette recorriendo la galería del príncipe hasta que descubre la *Venus de Urbino*, realizada por Tiziano en 1538 para Guidobaldo della Rovere. Después de elogiar su belleza diciendo que se trata de una *hermosa rubia con los ojos más hermosos que puedan verse*, Juliette compara la figura del lienzo con su amiga Raimonde, a quien besa emocionada de inmediato. La mujer representada en el cuadro sirve así como una suerte de doble especular cuya presencia motiva el contacto carnal con el otro. El pasaje verifica, de esta forma, que el otro interviene como una «imagen» que dispara el resorte de la sexualidad⁸, como esa imagen que inflama los sentidos y empuja a buscar la satisfacción del goce. El contacto carnal viene determinado, en este caso, por un juego de semejanzas, por la analogía entre una figura pintada y una figura real.

Tras comentar el cuadro de Tiziano, sigue luego Juliette admirando los altares de oro adornados con piedras preciosas y el ex-voto que el gran duque Ferdinand II había encargado como ofrenda para Carlos Borromeo. Poco después, llega a la *cámara de los ídolos* donde encuentra varios sepulcros que representan el cuerpo humano en las fases de su descomposición *hasta la destrucción total del individuo*; hasta ese punto, cabe añadir, donde ya no queda ni un suspiro de dolor. El fragmento de Sade nos hace pensar aquí en algunas obras del realismo gótico, como el famoso *Triunfo de la Muerte* del Campo Santo de Pisa o el relieve de la Tumba del Cardenal Lagrange en Avignon.

Tenemos, pues, así descrito, como en una panorámica, el trayecto que va de la exposición de la imagen más seductora hasta la reproducción naturalista de lo real. Y es aquí, precisamente, en el contexto de la obra sadiana, donde el concepto de «naturalismo» adquiere su pleno sentido: el sentido de una imitación cuasi fotográfica de los horrores que la madre naturaleza nos ofrece.

A continuación, se detiene Juliette ante la estatua de una Venus atribuida a Praxíteles y señala que, sea quien sea el autor, el placer que se obtiene al mirarla es uno de los más dulces que se puedan disfrutar. Sigue después el elogio de la estatua del Hermafrodita, la descripción de una efigie descomunal de Priapo y la de una colección de puñales envenenados. Y entre tanto, mientras contempla la representación de *Calígula acariciando a su hermana*, expone Juliette una idea que define exactamente el sentido que atribuye al arte: los dueños del universo, observa, no ocultan sus vicios, sino que los hacen «eternizar» por medio de las artes.

De la lectura de este párrafo se desprenden, entonces, varias ideas que podemos resumir del siguiente modo. Por un lado, el texto subraya

el carácter puramente emotivo del arte y apela a su función mimética. El arte serviría así para representar a la figura humana en todo su esplendor erógeno, pero también para plasmar y reproducir las formas básicas de lo real, los estados de la corrupción material del ser humano.

Y por otro lado, el pasaje apela a la capacidad de las artes para eternizar el vicio y el crimen, como si de esta forma los doblaran y evitasen el olvido. En consecuencia, el arte se impondría como aquello que trasciende el movimiento, que resiste y que supera los cambios del devenir. De manera que la imagen funcionaría como una configuración visual que evoca y que desplaza la irrupción de lo real, en un mundo de ficciones donde la «palabra» ha perdido ya todo su valor. Notamos así que la reflexión sadiana resulta un tanto paradójica, porque el deseo de eternizar contradice esa voluntad destructora que anima las acciones del libertino.

Pero el libro de Juliette nos enseña todavía algo más acerca del papel que juega el arte en la obra de Sade. Pocas páginas después, al llegar a Roma, Juliette tiene la oportunidad de conocer al Santo Padre y visitar las magníficas galerías del Vaticano. Y es allí donde el Papa, hostigado por Juliette, va quitándose poco a poco sus máscaras hasta descubrirse como un perfecto criminal que disfruta profanando el nombre y las reliquias de su templo. En el calor de la conversación, el Papa revela a su nueva amiga que uno de sus mayores placeres consistía en retirarse a sus aposentos para contemplar las imágenes religiosas mezcladas y confundidas con las pinturas más obscenas de Leda y Mesalina. En ese lugar privado, decía el Papa, podía olvidar las *distancias* y juntar el vicio con la virtud.

II

El Marqués de Sade fue reivindicado por la vanguardia surrealista, hasta el punto de convertir su obra y su figura en un emblema de la subversión radical del deseo. André Breton, por ejemplo, llegó a decir en su Primer Manifiesto (1924) que Sade era surrealista en el sadismo, mientras que en el Segundo Manifiesto (1930) se atrevía a defender la integridad de su pensamiento y su voluntad de liberación moral.

Aunque sería arriesgado e injusto meter a todos los autores de vanguardia en el mismo saco, bien puede afirmarse que el Surrealismo condensó el interés de toda una época por la obra de Sade. Incluso autores como Georges Bataille llegaron a sostener que el Surrealismo había sido

⁹ Al respecto, pueden consultarse los artículos «La revolución surrealista» (1945) y «El equívoco de la cultura» (1956), incluidos en un volumen titulado *La literatura como lujo* (Versal, Madrid, 1993). No está de más recordar aquí que Ortega ya expuso en *La rebelión de las masas* la idea de que el surrealista necesitaba atacar el Arte igual que el fascista la Libertad. Es posible que lo más productivo de la revolución surrealista sea, precisamente, aquello que ataca con más fuerza.

¹⁰ Cf. *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992; *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1987; *Documentos*, Monte Ávila, Caracas, 1969. Su lectura se apoya, a su vez, en los estudios previos de Apollinaire, Jean Paulhan, Maurice Heine, Pierre Klossowski y Maurice Blanchot.

¹¹ Cf. *El Seminario 7, La ética del psicoanálisis* (1959-60), Paidós, Barcelona, 1992; *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Paidós, Barcelona, 1992; «Kant con Sade», *Escritos 2, Siglo XXI*, Madrid, 1985. El uso que hacemos de tales categorías ya ha sido justificado en varios artículos publicados en esta misma revista. No es necesario, por ello, demorarse en una explicación detallada.

¹² BLANCHOT, Maurice: *Lautréamont y Sade*, FCE, Madrid, 1990. Para estudiar la obra de Sade véase también: KLOSSOWSKI, Pierre: *Tan funesto deseo*, Tecnos, Madrid, 1980. PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1993; *Al Paso*, Seix Barral, Barcelona, 1992; *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1983.

el primer movimiento en dar cierta consistencia a una «moral de la rebelión», y que la corriente surrealista había llevado a Francia a ser, en el plano cultural, *el país de la subversión*⁹. Se entiende, por tanto, que los filósofos franceses que vinieron después examinaran, bajo la influencia más o menos consciente de esta tendencia, los aspectos fundamentales de la obra sadiana, siguiendo muchas veces la perspectiva abierta por escritores como Bataille –quizás el más valorado y respetado de todos los que participaron activamente en el movimiento surrealista.

A pesar de subrayar su carácter contradictorio, Georges Bataille¹⁰ observó que el pensamiento sadiano no era tan descabellado ni tan loco como parecía, y que su obra podía ser concebida como la expresión hiperbólica del exceso. Más aún, como un intento de negar los fundamentos de la vida al margen de la razón, como un intento de negar la realidad del prójimo en un movimiento que conduce, inexorablemente, a la negación absoluta de sí. Por eso hallaba en su obra el anhelo, tantas veces repetido, que el ser humano tiene de entregarse por completo a la continuidad, añadiendo que, en definitiva, su pensamiento nos mostraba la cumbre de lo que somos, esa cumbre a la que nunca llegaremos. Pero es necesario señalar que quizás en esta idea late la convicción –a nuestro juicio equivocada– de que el goce sadiano es el goce verdadero, y que si el hombre no lo consume es por conveniencia social o por pura cobardía.

Los autores de vanguardia interrogaron el sentido y el alcance de la obra de Sade movidos, muchas veces, por un deseo imaginario de rebelión. Sin embargo, pocos fueron los que se ocuparon de examinar el papel que en ella juega la imagen; la imagen y sus relaciones paradójicas con el goce. Y es en este punto donde podemos tomar como referencia la interpretación propuesta por un autor como Lacan, pues su lectura se apoya en el manejo de una serie de categorías que permiten orientar el análisis con criterio y con rigor¹¹. Veamos, a continuación, las líneas básicas de su lectura; una lectura que toma como punto de partida la cuestión ética y los problemas vinculados a la experiencia del amor físico.

Pensando tal vez en las opiniones de Blanchot¹², Jacques Lacan se ocupó de denunciar el error de quienes veían al libertino como pariente y precursor del psicoanálisis, a pesar de que él mismo los puso en diálogo al tratar los enigmas del goce y la pulsión de muerte¹³. A medida que avanza en su enseñanza, va Lacan ordenando sus ideas sobre la ética, revisando el tema de la ley moral e interrogando el sentido del «bien» tal y como llega a su culminación en la filosofía kantiana. Es así como propone una interpretación muy sugestiva de la relación que existe entre la obra del filósofo ilustrado y las novelas de Sade, apuntando que *La filoso-*

ña en el tocador (1795) dice la verdad de la *Crítica de la razón práctica* (1788). Y que la dice, además, mediante una exploración sistemática de aquello que Kant excluye del bien y del uso incondicionado de la razón: la pasión del goce sexual.



El psicoanalista desarrolla, por tanto, una lectura inspirada directamente, pero sin confesar, en el ensayo redactado por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno¹⁴ a principios de los años cuarenta. Estos autores analizaron la relación que existía entre la obra de Sade y la de Kant, planteando al mismo tiempo un curioso paralelismo entre el discurso del autor libertino y el pensamiento de Nietzsche. Partiendo de esa doble conexión, indicaron que Juliette intervenía como una encarnación del

13 La apología surrealista de Sade resulta ingenua y contradictoria, pues el propio Lacan advirtió que la liberación naturalista del deseo fracasó históricamente y que, a pesar de proponerse como un goce sexual no sublimado, el deseo sadiano es voluntad de goce que siempre fracasa. Aún así, fue el propio analista quien rindió homenaje al Marqués bautizando a su perra con el nombre de *Justine*, según declaró en el seminario dedicado a *La identificación* (1961-1962).

La Recompensa de la Crueldad (1751), de William Hogarth.

14 HORKHEIMER, Max, ADORNO, Th. W.: *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 2001. La interpretación lacaniana puede hacerse más legible consultando los siguientes trabajos: CARBAJAL, Eduardo: «Schwarmerein (Negros Enjambres): una lectura de "Kant con Sade"», en VV. AA.: *Lecturas de Lacan*, Lugar Editorial, Buenos Aires, 1984. ALEMÁN, Jorge: «La lectura de Antígona en Jacques Lacan», *Colofón*, nov. 1994, nº 10-11, pp. 7-13; *La experiencia del fin. Psicoanálisis y metafísica*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 1996; *Lacan en la razón posmoderna*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2000.

amor intellectualis diaboli, como un personaje que disfrutaba el placer intelectual de la regresión y que gozaba destruyendo la civilización con sus propias armas. Observaron también que tanto Sade como Nietzsche se percataron de que aún quedaba, tras la formalización del orden racional, una cosa llamada «compasión» que operaba como la *conciencia sensible de la identidad de lo universal con lo particular*. La compasión aparecía concebida así en el sistema sadiano como una virtud afeminada y pueril, opuesta a la dureza que exige la práctica disciplinada de la filosofía.

Estas son, por tanto, las cuestiones que aparecen como telón de fondo en la lectura realizada por Lacan. Veamos, ahora, brevemente, cómo se cruzan con los conceptos específicos del psicoanálisis.

15 Lacan va aquí demasiado rápido, pues condensa en un mismo término las diversas significaciones que cabe atribuir al concepto del bien: el bien absoluto, el bien relativo, el bien como propiedad, como valor, como aspiración, etc. Incluso afirma que la teoría freudiana de la sublimación también está sometida a esa misma lógica, pues el arte acaba transformándose, por muy agresivo que sea, en un bien que la sociedad conserva en los museos. Y lo mismo sucede cuando el masoquista siente el dolor como su bien, como el bien que demanda al sádico para realizarse como tal.

Como decimos, la interpretación lacaniana parte de una crítica radical de la idea del bien, tal y como se ha ido filtrando en nuestra cultura bajo la influencia de la filosofía griega y el cristianismo. De esta forma, saca a la luz la relación que existe entre términos tales como el Bien Soberano, el bienestar y los bienes de consumo –los objetos de placer–, en tanto ligados por algo más que por una simple homonimia¹⁵. La hipótesis de Lacan se resume del siguiente modo: la idea del bien está determinada por la estructura psicológica del narcisismo, y, en esa misma medida, siempre engaña al deseo, siempre se las arregla para desplazar y distraer la experiencia del goce. Por eso añade que la conservación de los bienes frena el goce, porque éste implica, de un modo u otro, la dimensión de la pérdida. Subrayemos, de pasada, que esta idea se alimenta nuevamente de lo expuesto por Bataille en su ensayo sobre *La parte maldita*, donde interroga la naturaleza del goce, concebido como «pérdida», y su relación con el mundo de los objetos.

La realización del deseo exigiría, por tanto, superar las falacias del bien, dejar atrás todas esas afecciones imaginarias como el temor y la compasión¹⁶ y apuntar hacia lo real sin retroceder. En definitiva, hay que estar dispuesto a arriesgar el pellejo, porque el goce –diferente en todo caso del bienestar que procura el placer– está del lado de la *pulsión de muerte*. Lacan identifica su movimiento con lo que denomina el *deseo puro*, el *puro y simple deseo de muerte*, tal y como lo encarnan los personajes de Sade y de Sófocles mostrando que el camino del goce es el camino del dolor, del sufrimiento.

16 Es menester recordar que, a partir de su análisis de la ética, el deseo comienza a articularse de dos formas diferentes: el deseo como barrera protectora y el deseo como movimiento que tiende a lo real. También debemos apuntar que, en realidad, fue Freud quien expuso la idea de que la compasión tenía origen narcisista: «Historia de una neurosis infantil (Caso del "Hombre de los Lobos")», *Obras Completas*, t. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1989.

Y también podría añadirse aquí la experiencia radical de los primeros mártires cristianos, cuyo desafío a las leyes romanas de sacrificar a los dioses resulta ciertamente incomprensible para la mentalidad europea

de hoy. Los mártires, como bien puede leerse en los testimonios que todavía se conservan¹⁷, solicitaban sin temor la pena capital y competían entre ellos para alcanzar cuanto antes la gloria eterna. No obstante, el sentido de su pasión difiere radicalmente de las atrocidades que hallamos en las obras de Sade y por ello es arriesgado compararlas.

Resumiendo. Lacan sostenía que los personajes sadianos descubrían los misterios del goce porque fueron capaces de atravesar la barrera narcisista de ese «bien» que exige la conservación de la vida. De ahí que concibiese el goce como un «mal», puesto que su búsqueda implicaba la destrucción de ese prójimo que somos nosotros mismos¹⁸. Desde esta perspectiva, los textos de Sade mostrarían que la satisfacción de la pulsión está más allá del bien y que supone la fragmentación del objeto, la quiebra de esa forma especular que sirvió de identificación para el yo. Y sin embargo, apunta Lacan, todavía queda algo que supera el movimiento de la pulsión: la imagen fascinante del otro, esa forma ilusoria que nunca podrá aniquilarse por completo¹⁹.

III

Vemos, pues, que el mecanismo imaginario desempeña una función primordial en las relaciones con el semejante, cuya imagen se desprende y se disocia del cuerpo real. De esta forma, el otro aparece como la pantalla que vela un vacío enigmático, un vacío que nunca podrá forzarse. De ahí la repetición fatigosa de escenas, de un crimen tras otro, buscando siempre destrozar algo que, en el fondo, no se sabe con certeza qué es. Y eso mismo planteaba Alphonse Allais en aquella famosa fábula: la bailarina nunca estará lo suficientemente desnuda para los ojos del sultán, porque nadie podrá despojarla de su último velo.

Las imágenes del arte, entonces, se mantienen en un soporte más duradero que las imágenes mentales, pero ambas juegan un papel análogo en la obra sadiana: activar los motores de la pulsión y fijar la experiencia del goce.

La imagen aparece así estrechamente relacionada con el fenómeno de la pulsión escópica, que Sade intenta traducir mediante un sinfín de metáforas y comparaciones. Unas veces, por ejemplo, alude al poder devorador de la «mirada», a su capacidad para hacer visible la rabia y el furor de la lujuria. Y otras veces llega, incluso, a transformarla en una fuente seminal de la que brotan los fluidos corporales.

¹⁷ RUIZ BUENO, Daniel: *Actas de los mártires*, B.A.C., Madrid, 1996.

¹⁸ Por eso recordaba al final de un seminario aquella idea repetida desde la antigüedad: lo mejor es el enemigo del bien. El análisis de Lacan va destinado a cuestionar dos ideas principales: 1º. La idea de que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden, según decía Aristóteles al comenzar su *Ética Nicomáquea* siguiendo la tradición platónica. 2º. El nuevo mandamiento que Jesucristo aporta a la ley de Dios (Amarás a tu prójimo como a ti mismo), que en la perspectiva lacaniana sería la expresión de un mecanismo defensivo orientado a atajar la pulsión de muerte.

¹⁹ La ambivalencia funcional de la imagen y el carácter reversible de la mirada están expresados con total exactitud en la frase que Mme. de Saint-Ange pronuncia en un pasaje de *La filosofía en el tocador* al explicar a un caballero su aventura con Eugenia: *¡Y si hubieses visto cómo me pintaban sus dos grandes ojos el estado de su alma!*... Aquí el pronombre «me» revela la presencia del yo del narrador, que se descubre a sí mismo reflejado en la mirada del otro.

Llegados a este punto, podemos afirmar que el registro de lo imaginario se impone en el discurso de Sade de manera decisiva y que, a su vez, se manifiesta como tal en dos planos diferentes: en el plano de la relación con el objeto y en el plano de la relación con la ley. En lo concerniente a la relación con la ley, el texto sadiano demuestra que el Otro es indestructible y que su negación lleva implícita la condición de su retorno; pero, eso sí, bajo la forma de un fantasma diabólico. Por eso decía Lacan que el libertino acaba colocándose en posición de objeto ante esa figura que aparece entre bastidores como un ser supremo que disfruta atormentando a sus criaturas.

Pero lo imaginario afecta también a las relaciones del libertino con el sufrimiento. Los personajes de Sade participan constantemente en discusiones filosóficas, referidas a problemas tales como la creación, el mal, la política o el sentido de la existencia. Y una de las más interesantes es la discusión que se abre a propósito del dolor y la vida eterna al final del primer volumen de *Juliette*. Se mantienen ahí dos posiciones antagónicas: la de Clairwil, que opina que *no hay más infierno para el hombre que la estupidez y la maldad de sus semejantes*, y la de Saint-Fond, que esboza una teoría extravagante afirmando la existencia del infierno y justificando la esencia malvada del mundo y su creador.

Al respecto, resulta interesante comprobar que, más adelante, será Clairwil quien asuma la idea del infierno y reclame la existencia de un crimen cuyos efectos pudiesen prolongarse *más allá de la tumba*. Sade restaura así la noción cristiana del infierno tomándola del texto que San Juan escribió mientras vivía desterrado en la isla de Patmos. De este modo, vuelve a poner en juego, desde otra perspectiva, la idea de la «segunda muerte», la idea de que la segunda es más importante que la primera, pues condena al dolor eterno a quien muere en pecado mortal. Sade hace que personajes tan locos como Saint-Fond, la señora Clairwil o el Papa Pío VI reclamen un dolor infinito para sus víctimas, un dolor capaz de actuar más allá de los límites de la vida.