

# La naturaleza en cuestión

## Representación teatral y moral republicana en *La filosofía en el tocador*

Cecilia Sánchez Idiart  
Facultad de Filosofía y Letras - UBA  
cecisi89@gmail.com

### Resumen

Este trabajo se propone realizar una lectura de *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade que ponga de relieve los vínculos entre teatralidad y moral a partir de la concepción de la naturaleza que se delinea en el texto. Se buscará argumentar que el deseo de mantener una conformidad con una naturaleza que prolifera en una multiplicidad irreductible de formas y seres implicará, con respecto al plano de la representación teatral, que la obra de Sade se inclinará a subvertir los rígidos límites que imponían las preceptivas teatrales neoclásicas como modo de dar cuenta de la imposibilidad de subsumir la singularidad del goce a categorías universalizantes. Por otro lado, si no puede haber más ley que la de someterse a los instintos naturales y si la naturaleza, a su vez, se despliega en una amplísima variedad de gustos y disposiciones propias de cada sujeto, entonces será necesaria también una revolución en el plano de las costumbres: los instructores de *La filosofía en el tocador* mostrarán como absurda e incluso violenta la pretensión de imponer una moral única a todos los integrantes de una comunidad.

.....

### Palabras clave

Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, Literatura del siglo XVIII, Naturaleza, Género dramático, Moral, Teatro neoclásico, Boileau, Decoro, Triple unidad, Mímesis, Verosimilitud, *Closet drama*, Singularización, Filosofía del siglo XVIII, Imaginación, Principio de delicadeza, Bouhours, Inmanencia, Comunidad, Violencia, Libertinaje, Discurso religioso, Crimen, Transgresión.

.....

## Introducción: la reparación de un olvido

En contra de una tendencia a desconocer o ignorar la obra teatral de Sade, algunos críticos se han ocupado de destacar su importancia. Annie Le Brun (2002) señala el carácter convencional de las piezas de Sade, que se ajustan fielmente a los modelos de la representación teatral imperantes en la época. Ante las innovaciones filosóficas y las nuevas concepciones de la naturaleza, la escena teatral, delimitada por las rígidas normas de la estética neoclásica, constituía un último reducto del orden, el código y los estereotipos sociales. Desde este marco, Sade fue lo suficientemente astuto para percibir que la obsecuencia ante las reglas tradicionales le garantizaba impunidad frente a las transgresiones que deseaba introducir. Por su parte, Martin Puchner (2005) coincide en apuntar que las obras dramáticas escritas por Sade imitaban fielmente los modelos genéricos hegemónicos, a tal punto que muchas de ellas fueron rechazadas por los establecimientos teatrales debido a una insuficiente originalidad en cuanto a los personajes, el argumento y la forma. *La filosofía en el tocador* puede concebirse como el enlace entre el teatro convencional de Sade y sus novelas libertinas: el drama visible, posible, actoral y escénico es así el revés necesario de la obra subterránea e irrepresentable del marqués, que desafiaba toda escenificación posible. De lo que se trataba era de mantener una proximidad con los códigos oficiales de la representación teatral, para que, desde ese marco, las distorsiones se cargasen de una fuerza destructiva aun mayor.

Siguiendo el gesto de Puchner de aunar la acción teatral con la acción revolucionaria, es decir, las transgresiones sadianas a las preceptivas del drama neoclásico con las lecciones filosóficas impartidas por los “instructores inmorales”, este trabajo se orienta a examinar en qué sentido puede afirmarse que una determinada concepción de la naturaleza que se desprende de las enseñanzas transmitidas en *La filosofía en el tocador* permite comprender tanto el aspecto de la teatralidad como aquel relativo a la especial doctrina moral que la obra propone. Por un lado, haciendo emerger la singularidad de lo irrepresentable, el texto sobrepasa y distorsiona los códigos escénicos convencionales, dominados por el criterio de mimesis y por las rígidas delimitaciones genéricas. Por otro, la conformidad con una naturaleza concebida como una fuerza dinámica que prolifera en una multiplicidad de formas y seres (diversidad irreductible a las fronteras de toda mimesis y todo género) implica también una revolución en el plano moral: las costumbres no pueden regirse por leyes con pretensiones universalizantes que ignoren que la naturaleza nos ha creado a todos con distintos gustos y disposiciones. De este modo, tanto en el ámbito de la representación como en el de la filosofía moral, Sade demanda un esfuerzo adicional, y su lectura resulta intranquilizadora precisamente por exigir un resquebrajamiento y un ensanchamiento de los límites de la realidad y de todo lo concebible.

El trabajo se estructura en tres apartados. En el primero, se estudiarán los modos en que *La filosofía en el tocador* retoma y resignifica el criterio de mimesis, principio central del drama neoclásico, así como se señalarán algunos desplazamientos en torno a la figuración de lo inverosímil y lo irrepresentable. En la segunda sección, se examinará el lugar de la imaginación y del principio de delicadeza como fuerzas que operan una ruptura radical respecto a las delimitaciones de la representación convencional. Por último, se desarrollará un análisis de las enseñanzas filosóficas desplegadas a lo largo de los diálogos y expuestas con mayor sistematicidad en el panfleto, a fin de articular el trabajo en torno a la concepción de la naturaleza que se configura en ellas.

## Formas de lo mimético: la verosimilitud desbordada

Un análisis de *La filosofía en el tocador* que pretenda examinar las codificaciones teatrales que la obra retoma y subvierte no puede comenzar sin problematizar, al menos sucintamente, la pertenencia genérica del texto. Como la señora de Saint-Ange se define a sí misma en el primer diálogo, la propia obra también es un “animal anfibio” que quiere “reunir todos los géneros” (Sade 2005: 12). Por un lado, el subtítulo “Diálogos destinados a la educación de las jóvenes señoritas” sugiere una asociación tanto con el diálogo filosófico, herencia estudiada por Didier (1972) y Puchner (2005), como con el tratado de educación por su declarado objetivo pedagógico. Por otro lado, las escenas sexuales reenvían hacia la novela pornográfica, en tanto que en el quinto diálogo se inserta el famoso panfleto político. Por último, todos los diálogos consignan al inicio la enumeración de los participantes, y están organizados según un criterio claramente teatral, de acuerdo a la entrada o salida de personajes, o bien, en el caso del tercer diálogo, por el ingreso a un nuevo espacio. Tanto las didascalias que indican las emociones y acciones de los individuos (“besándola”, 24; “igualmente sorprendida”, 25) como la descripción (si bien escueta) del lugar donde transcurre la acción (“La escena se desarrolla en un delicioso tocador”, 25) remiten también al código dramático. Según Puchner (2005: 121), *La filosofía en el tocador* es quizás el mejor exponente del *closet drama*, género de piezas teatrales escritas intencionalmente para no ser representadas, a causa de su foco en la teoría más que en la acción, o bien por presentar escenas ilícitas. Estos diálogos sadianos cumplen con ambas condiciones. La alternancia entre los pasajes dedicados a la acción y aquellos destinados a exposiciones teóricas también es un factor de heterogeneidad en la obra.<sup>1</sup> Las transiciones y la interpenetración entre la disquisición y la demostración, la instrucción filosófica y la puesta en práctica de las enseñanzas es justificada internamente por algunas afirmaciones preparatorias de la señora de Saint-Ange: “quiero agregar un poco de práctica a la teoría, [...] que se le demuestre prácticamente todo aquello de lo que se le hablará” (Sade 2005: 18). Teoría y práctica, pues, no son concebidas separadamente, sino que son instancias igualmente necesarias para la instrucción de Eugenia.

Establecidas estas precisiones iniciales, nuestro objetivo específico en este apartado es el de indagar el modo en que *La filosofía en el tocador* resignifica y subvierte los parámetros fundamentales de la representación teatral neoclásica: la triple unidad, el decoro, la mimesis. En primer lugar, Le Brun (2002: 210) apunta que la crítica ha señalado que esta obra de Sade cumple con la unidad de tiempo, lugar y acción requerida por la preceptiva clasicista:<sup>2</sup> en efecto, la historia se desenvuelve en un día, transcurre dentro del tocador (aunque durante los dos primeros diálogos los participantes se encuentran en un espacio que las escuetas acotaciones no describen) y las acciones cobran unidad por su objetivo pedagógico común. Durante un día, en el tocador, transcurre pues la iniciación de la joven en el camino del libertinaje. La observancia a este criterio, junto con la presencia de los otros códigos dramáticos que hemos apuntado, permite analizar el texto desde el marco de la teatralidad.

---

1. Barthes hace referencia a esta distinción en términos de formas tipográficas: por un lado, las “páginas apretadas, seguidas” destinadas a “la gran disertación filosófica”, y por otro, aquellas “páginas seccionadas con blancos, apartes, puntos suspensivos, exclamaciones” que narran “la escena libidinosa” (Barthes 1977: 158).

2. Así enuncia Boileau este requisito en el Canto III de su *Poética*: “nosotros queremos que la acción se administre con arte, que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado mantenga lleno el teatro hasta el final” (Boileau 1977: 132).

En segundo lugar, es fácil percibir que, a lo largo de la obra, el exceso y la inmoralidad que caracterizan las acciones de los personajes se burlan de cualquier ley del decoro por la cual el “autor agradable” (Boileau 1977: 144) deba respetar la condición social de los protagonistas para así complacer a la audiencia y procurar no ofenderla. En cambio, las voluptuosidades del tocador se corresponden más bien con la “suciedad” y los “groseros equívocos” (*ibíd.*) que el autor de *Arte poética* deplora. El texto de Sade abunda en usos lingüísticos vulgares que pertenecen a la categoría de “palabras sucias y bajas” (143) que Boileau desaconseja incluso para la comedia. Si, según sus preceptivas, el final del drama debe desenredar “sin esfuerzo” (133) el desorden que ha crecido a lo largo de las escenas, sin que la resolución golpee el espíritu del espectador, en este punto la torsión de Sade es radical. El último diálogo de *La filosofía en el tocador*, más que ordenar los desarreglos precedentes, intensifica en alto grado los agravios a la moralidad y el carácter violento e ilícito de los actos efectuados. Lejos de la norma de un desenlace ajustado y decoroso, la escena toma a la señora de Mistival como sujeto perteneciente a una clase social privilegiada (“¡[...] no se echa a una mujer como yo!”; Sade 2005: 244) y, más importante, representante de los prejuicios religiosos que los instructores inmorales se encargaron de demoler, para someterla a un suplicio desenfundado e interminable. Junto con la horadación de todo pudor y toda virtud, la obra exacerba hasta el final la subversión respecto a las normas del decoro y el agrado.

Por un lado, cumplimiento de la triple unidad; por otro, demolición de la preceptiva del decoro: queda por examinar el criterio de la mimesis. La genealogía de este concepto se remonta a la *Poética* de Aristóteles, obra que se inicia afirmando que todas las especies poéticas tienen como rasgo común la imitación, aunque difieren entre sí por sus medios, objetos y modos. Según su celeberrimo postulado, la poesía dice las cosas como podrían ocurrir, es decir, narra lo posible según una norma de verosimilitud, sin necesidad de limitarse, como la historia, a lo efectivamente realizado. Por esta universalidad, la poesía resulta más filosófica que la narración histórica, confinada a lo particular.

Para examinar el modo en que el neoclasicismo retomó esta teorización, es preciso esbozar una introducción a los presupuestos filosóficos y científicos del período, que también aportarán perspectivas para el estudio del texto de Sade. Cassirer, en “Los problemas fundamentales de la estética” (1993), realiza un conciso aunque iluminador recorrido por las principales teorías sobre el arte desarrolladas a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Considera que la época está marcada por la búsqueda de un conocimiento certero y claro de lo singular a través de la postulación de un punto de vista unitario para el acceso a la verdad. Esta ambición se inaugura con la filosofía moderna: la *mathesis universalis* de Descartes ya implicaba, para ciencias como la matemática, la física y la astronomía, la reducción de un objeto de conocimiento a lo que tiene en común con todos los demás, dejando de lado sus propiedades distintivas. La filosofía se definía por la clara determinación de límites, pretensión que con Kant logra su expresión más acabada. En el campo de la estética, esta disciplina logra constituirse a lo largo del período como un saber autónomo y riguroso. Esta coincidencia entre el saber de la ciencia y el del arte se funda, según Cassirer, en que el siglo consideraba que tanto la naturaleza como “la imitación de la naturaleza” (es decir, el arte entendido como mimesis) debían seguir las mismas “leyes universales e inviolables” (Cassirer 1993: 309), aprehensibles por una razón igualmente inmutable y única. La estética del clasicismo, cuyas preceptivas se condensaron en la *Poética* de Boileau, se funda precisamente sobre esta teoría de la naturaleza y del conocimiento. Si Descartes subsumía, a través de las reglas del método, lo particular a lo general, de manera análoga se le ha reprochado a la estética clasicista

el privilegio de la regla universal sobre el caso singular. Esta teoría, pues, hace ingresar a la esfera artística la unidad de lo múltiple postulada por la *mathesis universalis*. Cada género poético tiene, para Boileau, su ley formal propia, de la cual ninguna producción singular puede evadirse sin perder su pretensión de verdad artística.

Con respecto a la mimesis, de la lectura de *Arte poética* interesa destacar la diferencia que Boileau traza entre verdad y verosimilitud, otorgándole privilegio a este segundo criterio: “Nunca ofrezcáis al espectador algo increíble: a veces lo verdadero puede no ser verosímil” (1977: 132). Como ya planteaba Aristóteles, el francés postula que el artista debe estudiar e imitar la naturaleza en la diversidad de sus pasiones y tipos humanos: “que la naturaleza sea vuestro único estudio [...]. La naturaleza, fecunda en extraños retratos, está señalada en cada alma con diferentes rasgos” (142). La obra agradable y sensata será, pues, aquella que se ajusta al género correspondiente, que utiliza un nivel de lenguaje adecuado y decoroso, y que representa acciones y personajes verosímiles.

Si bien la mimesis poética ha sido asociada ya desde Aristóteles con la verosimilitud, se hace preciso deslindar estos criterios para un análisis textual más riguroso de *La filosofía en el tocador*. En primer lugar, entonces, consideremos cómo se sitúa la obra respecto a las posibilidades de la representación mimética de la naturaleza a través de procedimientos artísticos y lingüísticos. Un campo fértil para estas consideraciones lo constituyen los retratos, las descripciones físicas de los personajes. En el primer diálogo, el caballero le pide a su hermana que le diga quién es Eugenia. Ante esta pregunta, la señora de Saint-Ange declara su incapacidad para describir a la joven: “sería en vano, amigo mío, que intentara hacer su retrato: está por encima de mis pinceles; [...] ni tú ni yo hemos visto jamás a alguien tan delicioso” (Sade 2005: 20). La belleza de Eugenia es tan única que resulta inasible para el lenguaje, al cual se alude por una metáfora pictórica. El caballero insiste pidiéndole, si no una “pintura”, al menos un esbozo, un boceto; y ella ofrece una somera descripción. Sin embargo, excepto por algunas pocas referencias a colores, tamaños y formas (“cabellos castaños”, “nariz un poco aguileña”; *ibíd.*), los adjetivos que acompañan a cada uno de los rasgos y partes del cuerpo que Saint-Ange enumera son valorativos antes que descriptivos; se trata de un cuadro que, a través de subjetivemas, da cuenta más de los encantos eróticos de la joven (y de la excitación que producen en Saint-Ange) que de caracteres que permitan formar una verdadera imagen de Eugenia: “es imposible no sentirse atraída por esos ojos [...] ¡Y sus pechos son tan bonitos!” (*ibíd.*). El objetivo de este retrato, que Saint-Ange alcanza con creces, es el de estimular la imaginación del caballero, y también la suya propia. Si bien en el siguiente apartado se tratará con detenimiento el principio de delicadeza que rige estas descripciones, puede señalarse ya la distancia que trazan respecto a una representación fundada en la mimesis: si se quisiera efectivamente, a partir de los detalles ofrecidos por Saint-Ange, delinear la figura de la joven (en un lienzo o bien en la propia imaginación del lector), sería imposible hacerlo con relativa exactitud (¿cómo pintar esos “ojos fogosos”, esa “garganta deliciosa”?).

Las escenas sexuales también abundan en referencias verbales a los atributos de los distintos participantes, que se caracterizan por expresarse con exclamaciones y superlativos: “¡qué elegancia!... Jamás he visto un culo más bello” (34). Al igual que en el cuadro de Eugenia, los rasgos proporcionados no apuntan a la descripción visual de los personajes, sino, como veremos más adelante, a la focalización y singularización de las notas eróticas de los cuerpos en juego. Las declamaciones del goce experimentado también ponen en crisis la capacidad mimética del lenguaje: “¡Oh querida, es delicioso, es una sensación imposible de describir!” (37). Si Eugenia

es tan atractiva que no puede ser pintada, el placer sentido es tan intenso que niega toda posibilidad de ser narrado. Las voluptuosidades del tocador exceden toda plasmación por medio del lenguaje.

Con respecto al criterio neoclásico de verosimilitud, la crítica ha señalado frecuentemente lo inverosímil de las escenas sadianas. Puchner (2005) señala hacia una posición paradójica de los actores que tuvieran que representar esta obra de Sade, puesto que exige una serie de acciones imposibles de ser ejecutadas por seres humanos. La pertenencia al género del *closet drama* le permite al marqués colocar a sus personajes en “configuraciones imposibles y episodios incansables” sin tener que preguntarse por “cómo los actores van a encarnar estos episodios sobre el escenario” (Puchner 2005: 121; las traducciones son nuestras). La posibilidad de una efectiva representación teatral se ve, pues, clausurada: “esta obra demanda que su guión repetitivo conduzca a un clímax sexual tras otro, con resultados visibles. La falsa actuación –fingirlo– no existe siquiera como posibilidad” (*ibíd.*:119). En efecto, las acciones del tocador proliferan en hipérbolos, excesos, yuxtaposiciones imposibles que se sitúan a una notable distancia respecto al precepto clasicista de la representación de lo verosímil. Como ocurría en los retratos, en la declamación de las lubricidades abundan las hipérbolos y los superlativos: “¡La habitación está llena!... Jamás he visto una descarga como ésta” (Sade 2005: 126). El goce presente siempre es el *más* intenso; el objeto de deseo actual siempre es el *más* atractivo, el más estimulante jamás visto. Se trata de decir el placer para continuar, intensificar y regodearse en la estimulación sensual, y no tanto con la finalidad de comunicar una descripción exacta, rigurosa de la experiencia. A lo largo del día, los actos sexuales se reanudan en incontables oportunidades, y los éxtasis nunca son demasiados. A través de estos variados procedimientos, *La filosofía en el tocador* se ocupa de resquebrajar continuamente los límites de lo concebible, lo creíble, lo posible.

En cuanto a los efectos que estos desbordes de lo verosímil producen en la lectura de Sade, Le Brun entabla una discusión con los críticos que consideran los increíbles excesos de los textos del marqués como un puro hecho de lenguaje, como un juego de máscaras que no son más que imágenes ficticias y que, en tanto tales, no inciden en la “realidad”. La autora considera que estas perspectivas se fundan en una concepción de la literatura como autónoma, como mundo aparte que no modifica el nuestro, clausura que nos protege del efecto inquietante, perturbador de la lectura de la obra de Sade, la cual, según Le Brun (2002: 33), no puede sino apuntar hacia nuestra “monstruosa extrañeza”. Barthes es un ejemplo eminente de esta línea interpretativa. Su lectura hace privilegiar la semiosis sobre la mimesis, y remite la *impossibilia* sadiana al “poder del discurso”: “escrita, la mierda no hiede [...]. Así aparece el libertinaje, como un hecho de lenguaje. [...] Lo ‘real’ y el libro están *cortados*: ninguna obligación los une” (Barthes 1977: 149, las cursivas son del original). Más que como mero hecho lingüístico, consideramos que la voluptuosidad de los personajes sadianos busca extender el libertinaje por fuera de los límites de lo posible y, en ese desborde, hace temblar las fronteras de la realidad concebible: “lo mejor que puede hacer una mujer es multiplicar [los excesos], incluso más allá de lo posible” (Sade 2005: 119).

Ensayemos, pues, una conclusión parcial de estos desarrollos. Si para Puchner *La filosofía en el tocador* era el enlace entre los dramas tradicionales y las novelas libertinas sadianas, para Le Brun, entre la escena convencional del teatro del marqués y la escena escandalosa de *Las ciento veinte jornadas*, se abre el espacio novelesco de Sade: “entre la mecánica de las convenciones y la efervescencia de la naturaleza, se desplegará el infinito de una perspectiva

novelesca que se confunde con la de *un mundo en perpetuo devenir*. Partiendo del estado de las cosas, Sade reconstituye el *movimiento* de las cosas” (Le Brun 2002: 140; las cursivas son nuestras). Hay, pues, en Sade, una pasión por la inconstancia de la naturaleza cuya única invariable es la perpetua mutabilidad; un fervor por captar la inestabilidad que funda la subjetividad y que no puede ser apresada en el modelo general y universalizante de la estética neoclásica. Como veremos, esta particular concepción sadiana de la naturaleza supondrá una representación y una moral alternativas.

### **Entre la imaginación y el principio de delicadeza: la singularidad de lo irrepresentable**

Hume, exponente central de la corriente de filosofía empirista del siglo XVIII (de la cual Sade, en el panfleto, aprovechará algunos argumentos para demostrar la inexistencia de Dios), considera la imaginación como una facultad limitada a “combinar, transportar, aumentar o disminuir los materiales aportados por los sentidos y la experiencia” (Hume 2002: 78). Es decir, queda definida como una capacidad reproductiva que puede descomponer y reconfigurar el material aportado por la sensibilidad, pero no crear imágenes absolutamente nuevas. Además, como la imaginación produce copias de las percepciones sensoriales (al igual que la memoria), sus ideas se caracterizan por presentar una menor fuerza y vivacidad que las que distinguen a las impresiones de los sentidos. Por su parte, Edmund Burke, partiendo de una perspectiva empirista para el estudio de algunos problemas de la estética, también replica esta concepción reproductiva de la imaginación: “a ella pertenece todo lo que llamamos ingenio, fantasía, invención, y lo que se le parece. Pero [...] tal poder de la imaginación es incapaz de producir nada absolutamente nuevo; sólo puede variar la disposición de aquellas ideas que ha recibido de los sentidos” (Burke 1998: 12).

En *La filosofía en el tocador*, Sade se aparta radicalmente de estas condiciones del pensamiento filosófico (que, recordemos, se caracterizó, según Cassirer, por la voluntad de establecer límites precisos) al proponer una noción de imaginación que tiende hacia lo irrefrenable y que sobrepasa toda delimitación u obstáculo que quiera imponérsele. Esta fuerza tiene, para los libertinos, una función medular en las lubricidades: “¿No es a través de ella como experimentamos las más excitantes voluptuosidades?” (Sade 2005: 76). Cuando la mente se libera de todo prejuicio moral y religioso, la imaginación, fuerza por demás vivaz, se despliega, en un ímpetu incontenible, más allá de todo orden que quiera encerrar el pensamiento en un molde rígido: “Esta caprichosa porción de nuestro pensamiento es de un libertinaje que nada puede contener; su mayor triunfo, sus mayores delicias consisten en romper todos los frenos que se le oponen. Ella es enemiga de las normas, idolatra el desorden” (77). Tras la experiencia acumulada en la vida libertina, es la imaginación la que nos permite escapar de las prácticas habituales para figurar las fantasías de placeres y excesos nuevos, extravagantes, que luego podrán ser ejecutados. Lejos de las restricciones de la experiencia, de los órdenes del pensamiento y de toda prescriptiva moral, la imaginación se entiende como una fuerza natural del hombre que le permite figurarse fantasías que exceden las fronteras de todo lo concebible.

El principio de delicadeza, por su parte, requerirá un análisis más minucioso para recorrer sus múltiples sentidos. En el último apartado de “Sade/II”, Barthes (1977: 183) cita la carta donde Sade se refiere a este principio. Así escribe el marqués prisionero a su esposa:

Criatura encantadora, ¿quiere usted mi ropa sucia, mi vieja ropa? ¿Sabe usted que eso representa una consumada delicadeza? [...] Escuche, ángel mío, tengo todas las ganas del mundo de satisfacerla en eso, pues usted sabe que respeto los gustos, los caprichos: por barrocos que sean, a todos los encuentro respetables, y porque no podemos dominarlos, y porque el más singular y extravagante de todos, si lo analizamos bien, se remonta siempre a un principio de delicadeza.

Para recuperar una genealogía de este concepto, nuevamente las reflexiones de Cassirer proporcionan lúcidos puntos de partida. Si el criterio de belleza neoclásico es la justeza de la expresión poética, es decir, su precisión, su claridad intelectual, su economía de recursos expresivos, la obra del padre Bouhours propone una ley antagónica fundada en la inexactitud. En *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, el jesuita basa su estética en el principio de delicadeza, entendido como un arte del rodeo y del equívoco dirigido a “la captación de los más finos matices y de los rápidos tránsitos” del pensamiento (Cassirer 1993: 330). Contra la fijación neoclásica de las figuras, Bouhours reivindica la indeterminación y el movimiento de los sentidos huidizos.

La obra de este estudioso presenta complejidades que exceden las pretensiones del presente trabajo. Sin embargo, deseamos destacar algunas zonas significativas para ponerlas en relación con el principio de delicadeza sadiano. Es en el segundo diálogo donde Bouhours se adentra en esta cuestión. Para Eudoxio (uno de los personajes del diálogo), la idea de pensamiento delicado es difícil de definir. Él aventura, en principio, que se trata de “cosas que son difíciles de ver de un vistazo y que, por ser sutiles, se nos escapan cuando creemos apresarlas” (159; las traducciones son nuestras). Frente a esta huidiza evanescencia, el camino a tomar debe ser el de “mirarlas de cerca y varias veces, para lograr poco a poco conocerlas” (*ibíd.*). De inmediato se propone una equiparación con la naturaleza: en este domino, las obras más delicadas son aquellas “donde la naturaleza se place por trabajar en pequeño y cuya materia casi imperceptible hace que se dude si lo que busca es mostrar u ocultar su dirección” (160). Desde aquí, Eudoxio traza una analogía directa con el pensamiento delicado, que se caracteriza por “estar encerrado en pocas palabras” y por contener un sentido que “no es tan visible ni tan marcado: parece, en principio, que en parte lo esconde, para que se lo busque y se lo adivine, o por lo menos lo deja sólo entrever, para darnos el placer de descubrirlo” (*ibíd.*). Concluye Eudoxio sus elucubraciones afirmando que la delicadeza “añade un ‘no sé qué’ [*je ne sais quoi*] a lo sublime y lo agradable” (161), y confesando que no sabe si se ha hecho entender y que teme haberse perdido en sus reflexiones.

Es preciso ahora reexaminar las lecturas críticas que ha recibido el principio de delicadeza sadiano, para luego medir la pertinencia de estas consideraciones en el análisis de *La filosofía en el tocador*. Refiriéndose a *Las ciento veinte jornadas*, Le Brun explica lo que Sade llama “principio de delicadeza” en función de un procedimiento de focalización que permite a la descripción acentuar las cualidades eróticas de los personajes. Este modo de representación es considerado por la autora como revolucionario, puesto que, contra una idea general de belleza, exalta la singularidad irreductible del objeto de deseo. Podemos añadir a la reflexión de Le Brun que mientras *la Poética* de Boileau buscaba establecer un único modelo universal de belleza, al cual toda producción artística particular debiera adecuarse, en *La filosofía en el tocador* la singularidad del atractivo erótico no puede subsumirse a una idea general de lo bello ni tampoco a las categorías lingüísticas que pudieran dar cuenta de ella: como se ha analizado en el apartado anterior, el encanto peculiar de cada individuo es señalado antes que descripto.

A partir de estas reflexiones, pueden deslindarse tres sentidos en los que el principio de delicadeza funciona en este texto de Sade. En primer lugar, siguiendo a Bouhours, es posible rescatar el manejo de matices sutiles, de rasgos pequeños y casi imperceptibles que deleitan a los personajes sadianos: “¡Qué garganta más bonita! Es como una rosa que acaba de abrirse” (Sade 2005: 27). Por otra parte, Le Brun rescata de la lectura de Robbe-Grillet el apuntamiento de una cierta sensibilidad de Sade hacia lo bonito, una exquisitez de la descripción por la cual la sensualidad de los libertinos se enciende no solo a partir de la focalización en atributos específicamente eróticos, sino también desde una sutil perfección de formas y portes: “La manera tan elegante en que su cabeza se yergue sobre sus hombros y el gesto tan noble que realiza cuando la hace girar son sus mayores atractivos” (20). La sutileza del pensamiento delicado que, para Bouhours, se esconde y se deja entrever para ser descubierto puede ser puesta en relación con una dinámica de la exhibición y el ocultamiento que atraviesa *La filosofía en el tocador*. La crítica ha señalado corrientemente la voluntad sadiana de “decirlo todo”, de no dejar nada libre a la alusión (Le Brun 2002: 55, Didier 1972: 59). Efectivamente, la obra no escatima “bajezas” y detalles contrarios a toda ley del decoro y, adicionalmente, la propia escena del tocador, cargado de espejos, se dispone de manera tal que *todo* pueda verse y el placer se multiplique tantas veces como las imágenes: “esos espejos multiplican infinitamente los goces de quienes los experimentan sobre esta otomana. De este modo, nada queda oculto de uno y otro cuerpo: es necesario que se vea todo” (Sade 2005: 33). Sin embargo, unas páginas antes, como paso preliminar al inicio de las prácticas sensuales, Saint-Ange le ofrece a Eugenia unos paños para que ambas envuelvan sus cuerpos: “Cubrémonos con estas túnicas de gasa; ellas sólo servirán para velar aquella parte de nuestros encantos que es preciso ocultar al deseo” (27). Mostrar el cuerpo en su desnudez y, a la vez, cubrirlo para que la imaginación figure lo oculto y así aguijone el deseo: se trata de una dialéctica irresuelta, en gran medida porque las acotaciones no recuperan, en general, lo que sucede con estas túnicas (por ejemplo, unas pocas líneas de diálogo más abajo, Saint-Ange dice estar ya desnuda, sin que las didascalías hayan indicado que se había quitado la prenda).

En segundo lugar, el *je ne sais quoi* de Bouhours se resignifica en la delicadeza sadiana a partir de aquella indecibilidad del goce que ya hemos estudiado. Cada placer es tan exquisito, los matices que lo distinguen de otros son tan sutiles, que no pueden ser expresados a través de las categorías del lenguaje: “[...] es una sensación imposible de describir! Me sería totalmente difícil decir cuál de vuestras lenguas me provoca mayor delirio” (37). La retórica del equívoco y de la inexactitud que Cassirer rescataba de Bouhours en contraposición a la justeza neoclásica puede ser aprovechada para una lectura de las ambigüedades y paradojas por las que los personajes sadianos entienden los excesos de la voluptuosidad. No solo se reúnen en una tensión irresoluta el placer y el dolor, la exhibición y el ocultamiento, sino que también la delicadeza queda asociada a una forma de la crueldad femenina que se liga a un “exceso de sensibilidad” (108). Sutileza y ferocidad se cruzan en la fogosidad de las pasiones incitadas por la naturaleza.

Estas dos aristas del principio de delicadeza pueden reunirse en torno a una tercera, más central a nuestra hipótesis: la singularización del objeto de deseo a través de un modo de representación que focaliza en sus particularidades, sus caracteres deliciosos e irrepetibles que el libertino contempla siempre como si fuera por primera vez. Cada rasgo, cada detalle que lo atrae es único y es percibido como si nunca antes se hubiera visto algo similar (exaltación que se condensa en la repetida fórmula “¡Jamás he visto...!”). Estos atributos sutiles

que distinguen a cada sujeto y lo vuelven imposible de ser subsumido en la generalidad de la representación mimética tienen su correlato en la peculiaridad de sus caprichos, ese principio de delicadeza al cual, según la carta del marqués, se remonta todo capricho singular, por más extravagante que sea. Sade dice comprender y respetar todos los gustos, todas las disposiciones y, efectivamente, en *La filosofía en el tocador* le ha concedido a esta variabilidad exuberante una fundamentación filosófica.

## Diatriba contra la virtud religiosa: naturaleza y comunidad

El hilo conductor que nuestra lectura desea trazar entre la transgresión sadiana a las normas tradicionales de la representación teatral y la propuesta revolucionaria de una (anti)moral republicana fundada en el libertinaje radica en la concepción de la naturaleza que se desprende de las enseñanzas filosóficas impartidas en el tocador, tanto a lo largo de los diálogos como en la condensación sistemática que adquieren en el panfleto. Es preciso subrayar que la distinción entre disertación teórica y demostración práctica procede únicamente de un gesto analítico: ambos aspectos se presentan en el texto siempre anudados en una continuidad indisociable en la que a menudo la teoría funciona como un estimulante sensual.

Si es posible, pues, reflexionar específica pero no aisladamente acerca de la noción de naturaleza que se figura a lo largo de las elucubraciones teóricas de los instructores, consideremos en primer lugar el vínculo con la conducta humana, así como las propiedades de movimiento y de producción de innumerables efectos. En el tercer diálogo, ya comienza a ser delineada por Dolmancé la argumentación en torno a la necesidad de someterse al “órgano de la naturaleza” (41), único mandato legítimo. En términos de Puchner, “la naturaleza se vuelve la nueva ley o, más bien, la ausencia de cualquier otra ley” (2005: 117). Esta, asimismo, equivale a un perpetuo movimiento de materia que se despliega en efectos de toda clase, productividad inmanente que anula la necesidad de una divinidad externa: “si, en fin, sólo [la naturaleza] puede, en razón de su energía, crear, producir, conservar y mantener suspendidos en la inmensa extensión del espacio todas esas esferas cuya visión nos sorprende [...], ¿qué necesidad tenemos de buscar un agente exógeno [...]?” (Sade 2005: 44). Expansión de la materia en la infinitud del espacio y de las formas cuya única constancia es la de su “movimiento uniforme e invariable” (*ibid.*). Sin embargo, esta referencia a una aparente homogeneidad de la naturaleza no debe conducir a pensar que los cambios que esta lleva adelante, siguiendo sus “inflexibles designios” (42), son siempre idénticos a sí mismos. Por el contrario, el panfleto insertado y leído en el quinto diálogo se consagra a argumentar que la naturaleza produce una variedad tan amplia de disposiciones físicas y mentales humanas que ningún orden moral general es posible, dado que los caprichos e inclinaciones de cada cual no pueden subsumirse en la universalidad de las preceptivas: “hay determinadas virtudes cuya práctica es imposible a ciertos hombres, así como hay determinadas medicinas que no convendrían a ciertos organismos” (183). Como la naturaleza ha producido una diversidad infinita de caracteres humanos, es ilegítimo e injusto imponer un orden en las costumbres que exija a todos lo mismo; la única ley posible es una que respete esa pluralidad irreductible de inclinaciones.

En segundo lugar, interesa examinar brevemente el modo en que el discurso religioso se resignifica y se horada en la fundamentación de esta moral libertina. La distinción barthesiana entre la abolición de un código y su desfiguración (Barthes 1977: 135) resulta aquí de

suma pertinencia. Ciertos momentos de las lecciones filosóficas de los instructores sadianos no buscan imponer una legalidad totalmente otra, ajena a la imperante, marcada por un lenguaje por completo novedoso, sino que se nutren de la terminología y las metáforas religiosas para minarlas, distorsionarlas a partir de asociaciones que desestabilizan el discurso hegemónico. Si la subversión de los códigos convencionales de la representación teatral vuelve aun más perturbadora la transgresión sadiana, la utilización de un campo semántico religioso para derribar todo principio sagrado intensifica lo escandaloso de la antimoral libertina. Esta tiene como objetivo el de desmontar todo principio religioso y moral, y lo logra trastocando el lenguaje del discurso cristiano, incluso con ciertas ambivalencias que intensifican el elemento perturbador e inquietante de estas blasfemias. En algunas ocasiones, los libertinos consideran sus propios actos como “no criminales”, conservando la carga axiológica positiva que la doctrina católica atribuye a la virtud, al bien, pero distorsionándola al asociarla a hechos que este sistema moral consideraría como pecaminosos en más alto grado: “como si en rigor se pudiese llamar crimen a una acción que, lejos de ultrajar a la naturaleza y la sociedad, lo único que hace es servir a ambas” (Sade 2005: 66). Lo que la sociedad y la religión condenan como criminal (en este caso, el adulterio) no es, pues, tal cosa. En cambio, en otros momentos argumentativos, los instructores se deleitan en vincular sus actos al vicio, noción que se liga a las mismas acciones que la moralidad prescribe como tales, pero los libertinos distorsionan estas preceptivas al invertir el valor negativo que estas le asignan al pecado y al delito, complaciéndose en su compromiso de “no hacer el bien jamás” (53). La relación con la discursividad de la moral y la religión que resulta en la completa subversión de estos órdenes se muestra, pues, tan ambivalente como perturbadora.

Por último, es preciso interrogarse por las posibilidades de la comunidad singular y natural imaginada por los maestros inmorales y por el autor del panfleto. En este sentido, el mundo cerrado del tocador funciona como una pequeña realización de esta sociedad ideal donde las disposiciones de cada individuo son comprendidas y sus necesidades pueden ser satisfechas. Efectivamente, los libertinos respetan los caprichos de cada cual y, en los excesos de sus lubricidades, buscan colmar sus deseos. El peligro del surgimiento de un impulso natural que pueda desatar la violencia desenfrenada de algún individuo es abolido por una norma inquebrantable de la comunidad de libertinos: “los lobos no se comen entre sí” (92). Los vejámenes son, así, perpetrados contra la madre de Eugenia, persona externa a la vida de las voluptuosidades, y representante de los principios contrarios a ella. En la tensión de sus normas ambiguas, en el equívoco entre el desenfreno de sensualidad y la calculada orquestación de las escenas, en la ambivalencia entre la delicadeza y la exhibición, se halla quizá la clave de la utopía moral sadiana.

## Conclusiones: Sade y los límites del pensamiento

A lo largo de nuestro análisis, hemos buscado señalar líneas de sentido productivas en relación con la hipótesis planteada, pero sin que por ello se redundara en una simplificación de las complejidades que presenta la obra. De este modo, se han señalado algunas de las tensiones que recorren el texto: la dialéctica entre exhibir y ocultar, entre decirlo (o mostrarlo) todo y velar ciertas partes del cuerpo para aguijónar el deseo; la naturaleza como uniformidad de movimiento, o bien como fuente de una diversidad inaprehensible de seres, impulsos y sutilezas.

En *La filosofía en el tocador*, es la naturaleza misma la que le dio a cada quien sus excéntricos gustos y, dado que prolifera en una variabilidad inagotable de formas, no puede ser capturada en los moldes rígidos del teatro neoclásico, ni tampoco puede ser encerrada en las severas prescriptivas de la moral cristiana. Tanto en el dominio de la representación como en el de las costumbres, la concepción sadiana de la naturaleza exige extenderse a un más allá, demanda un esfuerzo suplementario para resquebrajar las fronteras de nuestra realidad. La posibilidad de alcanzar un modelo unitario para el conocimiento, el arte, la estética y la moral muestra en Sade su punto de quiebre.

## Bibliografía

- ARISTÓTELES. 2009. *POÉTICA*. TRAD., notas e introd. de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- BARTHES, Roland. 1977. "Sade/II. Ocultar la mujer". En *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas: Monte Avila, pp. 135-183.
- BOILEAU, Nicolas. 1977. *Poética*. En González Pérez, Aníbal (ed.). *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*. Madrid: Editora Nacional, pp. 111-162.
- BOUHOURS, P. Dominique. 1687. *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*. París: Veuve de Sébastien Mabre-Cramoisy. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113387k>> [Consulta: 24 de noviembre de 2012].
- BURKE, Edmund. 1998. "Sobre el gusto (Discurso preliminar)". En *De lo sublime y de lo bello*. Trad. de Menene Gras Balaguer. Barcelona: Altaya, pp. 7-19.
- CASSIRER, Ernst. 1993. "Los problemas fundamentales de la estética". En *La filosofía de la Ilustración*. Trad. de Eugenio Ímaz. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 304-391.
- DIDIER, Béatrice. 1972. "Sade et le dialogue philosophique". En *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, N° 24, 59-74. <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1972\\_num\\_24\\_1\\_1000](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1972_num_24_1_1000)> [Consulta: 26 de noviembre de 2012].
- HUME, David. 2002. *Investigación sobre el conocimiento humano*. Introd., trad. y notas de Antonio Sánchez. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LE BRUN, Annie. 2002. *De pronto un bloque de abismo, Sade*. Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales.
- PUCHNER, Martin. 2005. "Sade's theatrical passions". En *The Yale Journal of Criticism*. Vol. 18, N° 1: 111-125. <[http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/yale\\_journal\\_of\\_criticism/v018/18.1puchner.pdf](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/yale_journal_of_criticism/v018/18.1puchner.pdf)> [Consulta: 26 de noviembre de 2012].
- SADE, Marqués de. 2005. *La filosofía en el tocador*. Trad. de Luis Echávarri. Buenos Aires: Letras Universales.

---

### Cecilia Sánchez Idiart

Estudiante avanzada de la carrera de Letras (UBA). Adscripta a la cátedra de Teoría Literaria II, donde desarrolla una investigación vinculada con las configuraciones de las subjetividades de la violencia en la literatura. Ha participado como expositora en varios congresos.