

Notas dispersas sobre las imágenes sadeanas



Cristian Molina

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (Universidad Nacional de Rosario, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Centro de Estudios sobre Otras Literaturas, Argentina
molacris@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 04/07/2022. Fecha de aceptación: 04/02/2023

Resumen

En este trabajo, abordamos la problemática de las imágenes sadeanas como condensadoras de una serie de cuestiones. En principio, como reverberaciones de un modo de lo sensible; es decir, destellos durante la lectura que las hacen reconocibles y nominables como tales y que tienen una insistencia transtemporal y transterritorial. En segundo lugar, como aquellas donde se hacen evidentes tensiones respecto de los dispositivos sexogenéricos, feministas y culturales en temporalidades disímiles. En tercer lugar, como dispersiones de heterogeneidades que, sin embargo, se constelan. Esto supone un método de lectura y escritura que advierta e inscriba los destellos efímeros de estas, sin una relación lineal en el tiempo y, a su vez, sin una argumentación progresiva y unívoca, sino cortada y reverberante, donde se produzca una reflexión sobre la imagen en sí y donde se analicen imágenes sadeanas provenientes de diversos contextos temporo-espaciales, de manera efímera, en tanto múltiples notas que se vinculan durante la lectura.

Palabras claves: imagen sadeana; transtemporalidad; transterritorialidad; sexualidad.

Scattered Notes on Sadean Images

Abstract

We work the Sadean image's problem as condensers of different issues. First, as reverberations of a sensible way; that is, flashes that occur during reading that make them recognizable and nameable and that have a transtemporal and transterritorial consistency. Second, they show tensions regarding sex, gender,

feminist and cultural devices in dissimilar temporalities. Third, as dispersions of heterogeneities that, however, constellate. This supposes a method of reading and writing that notices and inscribes their ephemeral flashes, without a linear relationship in time and, in turn, without a progressive and univocal argumentation, but cut and reverberant, where a reflection on the image is produced in itself and where Sadean images from various temporal-spatial contexts are analyzed, in an ephemeral way, as different notes that are linked during reading.

Keywords: sadean image; transtemporality; transterritoriality; sexuality.

I

En *Fantasmas* (2009), Daniel Link sostenía que una de las categorías menos exploradas por la crítica literaria fue la de imaginación. Es decir, allí donde habitan los fantasmas, entes entre lo óntico y lo fenomenológico, que son y no son, que aparecen y desaparecen, se los convoca o se los exorciza; en todos los casos, imágenes poderosas e insistentes. De una manera muy próxima, Giorgio Agamben, en *Estancias. Palabra y fantasma en la filosofía occidental* (2006), desarrolla la teoría medieval del fantasma ligada a la categoría de imagen; es decir, una formación en el alma sensible a partir de la percepción de los sentidos del mundo. El fantasma era una imagen acechante; por ejemplo, de *lx amadx* que asediaba al sujeto cuando su objeto de amor no estaba en presencia y tenía tal potencia que podía sumirlo en un patetismo pasional que iba de la tristeza a la excitación carnal. Los fantasmas son imágenes, entonces, y las imágenes pueden devenir fantasmas poderosos. Tanto en Link como en Agamben, estas son la forma en que lo sensible deviene, a partir de la imaginación, en palabra o pensamiento. Cuando Sartre lee a Husserl en su conocido texto *La imaginación* (1967), plantea que la imagen es una especie de punto de partida de cualquier teoría del conocimiento. En este caso: lo sadeano que reverbera a partir de ellas y que acecha, como fantasma, diversas literaturas y culturas.

II

Una constelación de imágenes proviene de una serie contemporánea: *Outlander*. El primer episodio se emitió el 9 de agosto de 2014. Está basada en la saga de novelas con el mismo nombre de Diana Gabaldon y fue producida por Sony Pictures Television y Left Bank Pictures para la televisión británica y estadounidense. Narra la historia de Claire Beauchamp, que devendrá Claire Randall y Claire Fraser, a partir de dos amores separados en el tiempo. Luego de la segunda guerra mundial, Claire y Randall se encuentran de luna de miel en Escocia. Una noche, observan un ritual de danza en torno de unas ruinas circulares. Poco después, Claire llega a ese lugar, toca las piedras y se despierta en 1743. En otro tiempo, completamente diferente, en medio del comienzo de las luchas por la Independencia, en las cuales se mete en una disputa de clanes escoceses y

soldados británicos. Claire no encuentra otra salida que comenzar a vivir esa temporalidad, con todas sus intensidades, y deviene la *sassenach* o forastera, de donde el título de la serie toma sentido. Forastera, extranjera del tiempo, se encuentra, de repente, inmersa, además, en una batalla homoerótica que un capitán inglés, Black Jack Randall, antepasado de su esposo del futuro, mantiene con un bastardo del clan MacKenzie, James Fraser, a quien desea poseer y someter sexualmente. Randall había lacerado a James hasta los huesos, debido a su negativa de mantener una relación sexual. “The whip connected us”/ “el látigo nos conectaba”, asegura Randall en el capítulo 6 de la primera temporada, mientras le cuenta a Claire la escena de tortura y castigo a la que somete a James, sin poder “quebrarlo”. Es en el capítulo 15, “Wentworth Prison”, que Randall logra capturar y someter a una tortura física insostenible, nuevamente a James, para lograr su “sumisión” antes de que muera ejecutado por la justicia británica. Allí reverberan las imágenes sadeanas. Con una masa de hierro y una llave, Claire intenta rescatar a James, ensangrentado y desfalleciente, pero es descubierta por Randall. Tomada de los brazos por un verdugo, gira la cabeza, lo mira y con un odio descomunal, le grita a Randall: “you beast. You fucking sadistic piece of shit”. En la temporalidad de la serie, solo hacía tres años que el Marqués de Sade había nacido en otro territorio: Francia. Lejos aún de escribir sus libros que darían origen a un epíteto que signaría prácticas sexo-culturales y tipologías psicológicas, Claire identifica lo sádico en la conducta de Randall cuando Sade apenas era un bebé. ¿Cómo es posible? Se podría pensar que Claire lleva esa nominación del futuro al pasado como un bucle temporal que envía información a un punto previo y que sus interlocutores no entienden lo que dice. Pero la verdadera pregunta que satura esas imágenes sadeanas y que la ficción pone en juego es ¿cómo reverbera eso que identificamos como sadeano antes de que culturalmente se vuelva nominable, reconocible? ¿De qué manera se volvió posible este descalabro de los tiempos?

III

En *La vida sensible* (2010), Emanuele Coccia asegura que toda imagen es una configuración de lo sensible que tiene una existencia singular en lo real. Entre lo óptico y lo fenomenológico, casi un fantasma, podríamos asegurar, Coccia sin embargo asegura que para ser necesita de un medio específico. El archimedio por excelencia donde las imágenes son es el lenguaje, sostiene. Así, supera la distancia entre palabra e imagen que el platonismo había supuesto. Las imágenes son en el lenguaje. Algo que Jacques Rancière, en *El espectador emancipado* (2010), había sostenido al aseverar que no existe oposición entre palabra e imagen, sino que las imágenes son palabras; es decir, formas de redistribuir los elementos de la representación. En otro libro, *Filosofía de la imaginación* (2008), Coccia va más allá. A partir de la filosofía averroísta, asegura que si la imagen multiplica heterogéneamente lo real en su aparición, por otro lado, siempre está disponible en potencia común en el intelecto material de todos los hombres. Es decir, toda imagen es posible de pensarse en todos los tiempos, desde siempre

y para siempre. Claro que sus formas culturales y sus nominaciones, su reconocibilidad, supone, sostiene, la transmisión como superadora de la muerte de quienes como *auctoritas* la hicieron comparecer. En este sentido, la transmisión de lo reconocible y de las imágenes, hace necesaria la lectura como dispositivo que permite mantener el conocimiento. El comentario, el texto y la lectura son operaciones que garantizan que una determinada forma de la imaginación y del pensamiento se hagan reconocibles entre los tiempos. O sea, en el trabajo con las imágenes somos como Claire, la *sassenach*. Perdidos en el tiempo y en las culturas, podemos advertir sus reverberaciones, reconocerlas, incluso antes de que hayan devenido formas determinadas, nominables. Pero es desde nuestra temporalidad que podemos nombrarlas como tales, bajo la condición de que antes hayan sido nominadas. Extranjeros del tiempo, ante las imágenes sadeanas, podemos reconocerlas en su reverberación antes de que hayan devenido formas identificables porque siempre y desde siempre son posibles en el intelecto material en común de la humanidad. En este sentido, las imágenes sadeanas existían antes de que Sade haya escrito su obra, pero solo después de ella, podemos reconocerlas –y nombrarlas– como tales.

IV

Decameron, de Giovanni Boccaccio, constituyó por siglos parte del *Index librorum prohibitorum* de la Iglesia católica. No hay acuerdos exactos, sin embargo, sobre las fechas en que fue escrito. Giovanni Papini (2005), por ejemplo, considera que Boccaccio lo comenzó en 1349, un año después de la peste negra de 1348, en el que está situada, por otra parte, la acción narrativa marco. Giulano Innamorati (1977) asegura que el texto se escribió entre 1355 y 1361, pero que probablemente la tarea de elaboración de las piezas individuales, así como de la recolección de relatos, haya comenzado antes. Más allá de estos desacuerdos, hay una proximidad marcada entre la fecha de la ficción y la de la escritura, apenas unos años, como máximo poco más de una década. Lo que me interesa es que si el *Decameron* en sí mismo tensiona la pertenencia a género literario unívoco, a partir de los cruces entre relatos marcos y cuentos, que dan al conjunto un tono novelesco, además, esta condición se traslada a ciertos puntos de fuga de la sexualidad heterosexual, a partir de una multiplicación incesante de sus posibilidades y límites, que la pone en fricción con otras posibilidades. En *La invención de la cultura heterosexual* (2012), Louis-Georges Tin señala que desde los siglos XI y XII, con la escuela del amor cortés, su énfasis en la dama y el amor entre varón y mujer por fuera del matrimonio, se efectuó el pasaje, en el plano de las imágenes, de una cultura homosocial a otra heterosexual, que se consolida entre los siglos XVI y XVII. Si bien Tin no articula las representaciones culturales con las prácticas, lo que hace muy difícil pensar las vinculaciones con la historia, y trabaja, sobre todo, con énfasis en Francia, sitúa dicha emergencia en una temporalidad que atraviesa el *Decameron*. Es en esas coordenadas, que el libro puede considerarse como una disputa de sentido sobre la sexualidad y las relaciones entre los géneros. Hay varias imágenes y momentos que tensionan los roles instituidos,

en un libro dedicado a las mujeres, reconocidas como deseantes, aunque desde una perspectiva masculina que pone, muchas veces, ese deseo al servicio del varón, aunque por momentos, las mujeres se emancipan con sus acciones. Las jerarquizaciones de roles son, así, a veces desbaratadas o, por lo menos, puestas en tensión respecto de la preponderancia masculina en el binarismo sexogénérico que la cultura heterosexual consolidará en el tiempo. Los modos de vivir la sexualidad –heterosexual– son multiplicados. Así, por ejemplo, en *la novella decima* de la *giornatta quinta*, su final se resuelve a partir de la sugerencia de un trío en el que mujer y varón están enamorados de un mismo hombre, no sin antes plantear el problema de una vida homosexual; o en *la novella ottava* de la *giornatta ottava*, se participa de una socialidad *swinger* que cuestiona la monogamia como institución de la relación amorosa heterosexual. Por ende, en el *Decameron*, la versión hegemónica de la cultura heterosexual entra, muchas veces, en bordes de disolución, o, por lo menos, de puesta en cuestión. Pero en particular, en las imágenes sadeanas. Estas reverberan con intensidad en la *novella settima* de la *giornatta ottava*. Por su extensión, se trata casi de una *nouvelle* en un libro de cuentos con marcos de tono novelesco, antes de que la novela exista como la conocemos en la versión moderna. Plagado de una atmósfera descriptiva, donde la naturaleza se convierte en protagonista por el contraste quiasmático entre el clima caluroso e invernal, en dos tiempos diferentes, narra la historia de un estudiante, Rinieri, que casi muere de frío a la espera de que una viuda, Elena, abra la puerta de su casa, una noche de helada intensa. La mujer quiere darle una lección y, con la complicidad de su amante y sirvienta, le hace creer al estudiante que si la espera, en medio de la nevada, ella concederá su deseo. Las imágenes del padecimiento físico ante el frío se empalman con el goce frenético de la dama y su amante ante el sufrimiento sexual y corporal del estudiante. Pasada la noche, y casi convaleciente ante la tortura de una espera en vano, congelado por la nieve, el estudiante se retira y promete vengarse con un odio profundo. Unos años después, el amante abandona a Elena y su criada recurre al estudiante, creyendo que al ser docto, sabría de nigromancia y podría hacer volver al amor de su señora. El estudiante encuentra el motivo perfecto para ejercer su goce cruel con Elena. Le da las falsas indicaciones de un ritual que la hace duchar desnuda, mientras él la mira, en el Arno y, luego, subirse a una torre para pronunciar unas palabras mágicas. Allí arriba, Elena descubre que ha sido engañada; Rinieri le retira la escalera y queda expuesta a la deshidratación y calor del sol que la lastiman hasta dejarla convaleciente. El estudiante goza viéndola desnuda y, antes que satisfacer su deseo carnal, elige hacer padecer con deseo frenético a la viuda. Las descripciones de las lastimaduras se convierten en verdaderos detalles de una tortura sexual que solo en otra ocasión, en el *Decameron*, reaparece. En la *novella decima*, de la *giornatta decima*, que narra la historia de Griselda, con la que cierra el libro. Allí, un rey decide contraer nupcias con una aldeana. La lleva a la corte y la somete a una crueldad extrema, corporal y psicológica, para poner a prueba su virtud: la maltrata y, luego, le hace creer que asesina a sus dos hijos, a quienes envía lejos del reino; además la obliga a vestirse de modo andrajoso para expulsarla de la corte delante de todos. En el momento de invención de la cultura heterosexual, en el *Decameron*, comparecen estas imágenes sadeanas que tensionan la lógica del amor y de las virtudes con una

crueldad que lacera los cuerpos de hombres y mujeres que asumen los roles de víctimas y verdugos, mediados por un fantaseo sexogenérico. En la *novella* sobre Elena y Rinieri, los roles son reversibles y desarman una dicotomía sexogenérica jerarquizada, aunque la venganza sea llevada a cabo por un varón; en la historia de Griselda, el verdugo es encarnado por un rey que pone a prueba a su esposa victimizada, pero que en el final se redime, como si, al fin de cuentas, lo sadeano fuera un juego de roles mediante el cual se pone a prueba torturante a otrx que se desea. Boccaccio no sabía, sin embargo, que esa zona de su imaginación sería luego nominada como sadeana; tampoco, que algo así como una cultura heterosexual se multiplicaba en su *Decameron*. Pero nosotrxs, hoy, desde el presente y anacrónicamente, podemos ver allí las reverberancias de un futuro que ya era, tanto de los géneros de la literatura como de la sexualidad.

V

“Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo”, asegura Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2011, p. 31). Porque la imagen nos ubica ante heterocronías donde las temporalidades producen montajes y desmontajes entre nuestro tiempo, el momento de su producción y la inactualidad siempre potencial del pasado y del futuro con el que esta no deja de relacionarse. En esos flujos, las imágenes se constelan y, a su vez, se separan. Los tiempos se superponen y se distancian. Estar ante el tiempo de las imágenes es, en este sentido, advertir las supervivencias de lo sensible, pero también lo que ya no es, o se ha convertido en residuo u otra cosa, completamente distinta, en nuestra propia temporalidad vital. Eso que resiste a una imaginación y definición finales en el tiempo es también la imagen.

En *Archifilologías latinoamericanas* (2015), Raúl Antelo sostiene que en las operaciones de lectura, cuando comparece una constelación de elementos, palabras o imágenes sobre una mesa de trabajo, “espacios y tiempos heterogéneos no dejan de confrontarse y, en función de esa conexión, se redefinen” (Antelo, 2015, p. 36). En este sentido, asegura, mirar un cuadro y estar ante su propia desnudez, no implica otra cosa que somos, en cierto, sentido, responsables de su lectura. Antelo plantea, de modo lateral, así, que leer es mirar y mirar es leer. Por eso, todo en rigor, está por ser rehecho, redescubierto, reinventado, de ahí que, abierta a contaminaciones, desplazamientos, accidentes, reinterpretaciones y recontextualizaciones incesantes, la literatura pase a ser el evento de su propia singularización por venir, lo que solo ocurre en la contingencia de la lectura” (ibid., p. 37).

Si leer es también mirar y, por ende, mirar es leer, ante las imágenes, estamos ante nuestro tiempo y el de otros que hace advenir un indefinible que puede definirse solo circunstancialmente en cada trazado de relaciones que el crítico realiza. Las imágenes sadeanas que comparecen ante nuestra lectura o visión, enfrentando tiempos y territorialidades disímiles, ¿no son, de por sí, indefinibles y, por ende, la comparecencia de eso que reconocemos transtemporal y transterritorialmente como sadeano no es inimaginable de una vez para siempre?

VI

Lo indefinible e inimaginable (para siempre) sadeano se muestra con toda su evidencia en las lecturas feministas de Sade. Lo que quiere decir, también, que eso se vuelve circunstancialmente definible e imaginable. Simone De Beauvoir (2009), a mediados del Siglo XX, no cancela a Sade; se pregunta si hay que quemarlo y nos hace partícipes de sus reflexiones al respecto en una serie de textos. Hiriendo cualquier lectura machista que pueda hacerse de su escritura, Beauvoir indica que el Marqués fracasa en la realidad y solo le queda la imaginación para llevar adelante una ética sexual desclasada, ni burguesa ni aristocrática, aunque afirma la soberanía, con una violencia descarnada y condenable, cuando esta desaparecía en un mundo que modificaba sus relaciones de poder. Sade deja de ser un mito y se convierte en un hombre débil, con sus contradicciones, pero siempre, según Beauvoir, predecible: cualquier principio que se convierta en ley, será desafiado por él, debido a la crueldad que ejerce sobre aquello que queda fuera o en sus antípodas. En esta dirección, Sade se aparta del sensualismo vacío de su época para convertirlo en una moral auténtica: una relación solo sostenida por el placer. Anota De Beauvoir:

Sade ha hecho precisamente de la imaginación el resorte del vicio; pero a través de los fantasmas con los que se alimenta, aprehende una verdad, y la prueba de ello es que llega al orgasmo, es decir, una sensación segura, mientras que las ilusiones de las que nutre la virtud no son jamás recuperadas por el individuo concreto (De Beauvoir, 2009, p. 88).

Lo sadeano de Sade para Beauvoir es un imaginario del vicio convertido en fantasmas potentes que alimentan una escritura y que convierten la literatura en un orgasmo que desafía a la civilización con sus virtudes excluyentes. Lee casi lo que Foucault (2015) leerá en un momento sobre Sade, cuando plantea que su escritura es un modo de onanismo. Pero en Beauvoir, el término que usa no es el de transgresión para entender esa posición, sino el de desafío.

Quien recupera las reflexiones de De Beauvoir para volver a Sade, aunque en otra temporalidad, es Judith Butler. En "Beauvoir sobre Sade. La sexualidad como una ética" (2003), Butler oscila entre el costado opresor y la posibilidad feminista de un sexo liberado de la moral civilizatoria, ambas caras presentes en la ficción sadeana. Plantea que el gesto de Simone de Beauvoir es radicalmente diferente al de Camus, quien vinculó a Sade con el germen –al igual que Adorno-Horkheimer (1998)– de los totalitarismos del siglo XX; al contrario, De Beauvoir indica que es otra cuestión la que estaba en juego. Entonces, más que una mera liberación del sexo, Butler señala, ambivalentemente que, por un lado, ese énfasis cruel se debe a que el sexo sadeano genera un efecto de contrafuerza porque la ley de la civilización es cruel ante los apetitos sexuales y las pasiones entendidas como un modo de lo natural: "Sade continua defendiendo el poder doble de un Eros natural para contrarrestar las leyes sociales represivas no naturales de la 'civilización'" (Butler, 2003, p. 117). De este modo, "la sexualidad se llega a transformar en el dominio en el que Sade se auto-afirma" (ibid., p. 126). Así, para Butler, el Sade

que lee De Beauvoir se convierte en una figura crítica, capaz de trazar distancias y simpatías al mismo tiempo por su doble condición de una ética que oscila entre *eros* y *thánatos*, que propone una salida colectiva a partir de la orgía y la corporalidad, al tiempo que un solipsismo que no parece reconocer al otro y, por ende, tampoco pareciera “protegerlo sexualmente”. Es decir, la implicancia y la diferencia estaría dada en este devenir de Sade como una fuerza que se acerca y se distancia al mismo tiempo de su perspectiva. Se acerca porque cuestiona la moral burguesa y propone una ética sexual desafiante; se aleja porque lo colectivo pareciera interponer una especie de límite respecto de la consideración de la otredad y de las lógicas de los cuidados.

El punto de partida del solipsismo, pero cuestionado, convierte a Sade en un gordo dormilón en Paul Preciado. En “Encamados” (2015), Preciado indica que hay autores (Sade, Lamborghini y Hefner) que se tiran a la cama para escribir o producir obra desde el encierro y que constituyen una genealogía maldita de encamados:

Contra la imagen desexualizada de la obesidad que el siglo XX ha forjado, el creador del más genuino universo sexual de la modernidad europea vivió encamado y era gordo. Su cuerpo era una enorme arquitectura deseante, como lo dibuja Man Ray en su retrato de 1936. La cama modula el cuerpo como produce el libro (Preciado, 2015, p. 154).

Entonces, desde partida, Preciado lee una relación establecida entre una corporalidad no hegemónica y la pornografía, ambas desde la cama. A diferencia de Beauvoir y de Butler, señala que el tiempo de la pornografía nunca es individual, puesto que el marqués propone una filosofía que sale del *boudoir* y que, por ende, se constituye en un tiempo de la historia y de la colectividad. De este modo, el *boudoir* se convierte en un espacio para la imaginación política, puesto que, además, sus orígenes lo subrayan como una especie de *studium* femenino de reflexión contrasexual. Es a partir de la pornografía que Sade involucra a la comunidad y hace abdicar cualquier individualismo. Pero va más allá, según Preciado, la violencia sadeana es siempre alegórica de las relaciones de poder y deseo, incluso cuando como en *Las 120 jornadas de Sodoma* muchas de las relaciones terminan en la muerte de sus participantes.

En varios textos de *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), María Moreno se detiene, también, en lo sadeano. Allí, Moreno no sólo reflexiona sobre el problema del sexo, en referencia al destape sexual acontecido en las décadas de los años sesenta, desafiando, muchas veces, la idea de una “revolución sexual”, sino que critica, con diferentes valoraciones –contradictorias– lo sadeano en un doble alcance: la escritura pornográfica de Sade y las prácticas sadomasoquistas. En “Las lágrimas de Eros” (1988) Moreno afirma:

Los años sesenta fueron unos ladrones de historias, creídos de que representaban la cúspide de la retórica de la chanchada elevada al rango de doctrina revolucionaria, la primera hoguera para la cama matrimonial como garante de

cada óvulo encuentre su espermatozoide vencedor –claro que ellos no creían en la propiedad privada–. Porque la revolución sexual no ocurrió ni cuando las paredes gritaban “prohibido prohibir” sino cuando el marqués de Sade escribía *Los 120 días de Sodoma* encerrado en la mazmorra de la Bastilla, mientras la guillotina cortaba a cero cabezas monárquicas, ante un populacho menos revolucionario que voyeur (Moreno, 2002, p. 23).

Pero un año después, en “Hacerlo en masa” (1989) plantea:

Las masas liberadas no lo hacen en masa. La revolución de masas de Sade es imposible topológicamente: la marquesa no podía ser penetrada por el esclavo negro porque éste estaba en el otro extremo del salón, sobre un puente de culos, ambos separados por una turba encastrada y superior a la que presenciaba cada subida al cadalso. Los sexólogos no dejaron de inscribir como liberación una opresión de la intimidad (ibid., p. 32).

Mientras en un texto, Sade llevó adelante la Revolución sexual, en el otro, la tornó imposible y se acerca a la opresión de la intimidad. Sade libera y oprime al mismo tiempo. En “Burguesía S/M” (2000), Moreno parece tratar de comprender las prácticas sadomasoquistas (S/M) en un momento donde, asegura, quienes practican S/M diferencian sus prácticas de la violencia, la violación y el crimen y las proponen como una fantasía sublimante. Por eso, el S/M es el único que se enuncia como salud, buena educación y comunidad organizada dentro de las prácticas sexuales. En cambio, en “S/M o SOS” (1999), Moreno parte de la criminología: el caso de Sharon Loptka, quien pidió por Internet un hombre que la torturara hasta matarla. Estaba casada. Y eso sucedió: contactó un varón que terminó asesinandola. Lo que plantea Moreno son las paradójicas consecuencias jurídicas que desdibujan y señalan los límites de las prácticas S/M, a pesar del consentimiento. Es importante observar todas las sutilezas y multiplicaciones posibles que fantasea Moreno ante el caso, a partir del cual redefine el juego fantasioso o paródico que plantean los activistas del S/M ante lo real:

¿Acaso la parodia no es, en última instancia, la capacidad de vivir algo permaneciendo inimputable? Entonces cabe una hipótesis de humor negro: lo que verdaderamente mató a Sharon fue la irrupción de un grosero partidario del realismo en medio de una parodia posmoderna (ibid., p. 109).

Las imágenes sadeanas entre los feminismos distanciados espacial y temporalmente son y no son las mismas, en una verdadera cualidad fantasmática insistente que se multiplica entre ellas. Está claro que la idea de un Marqués desafiante que fracasa en lo real, pero triunfa en lo imaginario de Beauvoir no es la misma que la del revolucionario o el conservador, el sostén de una fantasía imaginaria o el salto a lo real de un crimen, de María Moreno, ni tampoco que la política sexual colectiva de un pornógrafo gordo y encamado de Preciado, pero mucho menos que el de Judith Butler cuando lee a Beauvoir, quien enfatiza en la violencia de Sade, incluso en los casos escandalosos de su época, desde un momento donde las violencias sexogenéricas se han convertido en una denuncia apremiante. Los territorios (Francia, Estados Unidos, España y Argentina) y los tiempos (1955,

1988, 1989, 1999, 2000, 2002, 2003, 2015) son diferentes. Y sin embargo, a pesar de esas diferencias, lo sadeano deviene un fantasma potente que se multiplica, encarnado en Sade, entre los feminismos, para cuestionar el borde filoso desde donde una ética sexual desafiante de las hegemonías sexo-culturales se convierte, al mismo tiempo, en un problema indefinible e inquietante. Es un desacuerdo cuyo acuerdo es su aparición, oscilante, entre lo positivo y lo negativo de Sade, incluso en unx mismx autorx, pero ineludible, porque, acaso, ¿los feminismos y Sade no cuestionan todo el tiempo los problemáticos límites de la sexualidad y de las formas de hacer posible un vivir juntxs alternativo en un mundo excesivamente normalizado como cruel y sexualizado?

VII

Histoires ou contes du temps passé avec des moralités (2006), se publica en 1697, con el subtítulo *Les contes de ma mère l'oye*. En ellos, el autor se anonimiza: ¿es Charles Perrault o su hijo quien se esconde detrás del seudónimo que firma P. Darmancour? ¿O es una obra colectiva con el hermano de Charles? La crítica no se pone de acuerdo.¹ Pero sí respecto de que los cuentos son de mamá oca. Es decir, ese que firma como varón deviene mujer en el empleo de una voz femenina que, como señala Elizabeth Harries (1996), imita a las cuentacuentos de los salones y cortes del Siglo XVII. Contar cuentos era algo femenino. El autor anónimo de los cuentos infantiles que Disney convertirá en cisheterosexistas mediante un sistema de reproducción edulcorado, se traviste para narrar. Pero no solo eso. Cuando Caperucita se mete desnuda en la cama con el lobo disfrazado de abuelita, imagen que Bruno Bethelheim lee como el despertar sexual cruel de una niña ante una hiper-masculinidad oscura y bestial, reverbera lo sadeano en un lenguaje simbólico. Lo mismo sucede en “Barbazul”, quien sometía a las mujeres con las cuales contraía matrimonio, primero instilándoles el deseo de la curiosidad mediante la prohibición de abrir la cerradura de una habitación de la casa, y luego asesinandolas para dejar el rastro de su femicidio en el mismo lugar de la prohibición, cuando esta era quebrada. Solo que la inteligencia de su nueva esposa, cuyo nombre permanece desconocido, logra prolongar el tiempo de su sentencia a muerte, ayudada por su hermana Anne, en un acto de sororidad. Cuando las dos mujeres logran ver y llamar a sus hermanos varones, con gran astucia, detienen al monstruo con desconcertante barba azul, antes de que cometa el asesinato.² La ayuda entre hermanxs logra evitar el femicidio.

¹ En su trabajo, Marc Soriano (1975) advierte cómo la autoría de los cuentos se pone en entredicho por diversos mecanismos y acontecimientos textuales, pero asegura que podrían pensarse en co-autoría con el hijo de Charles Perrault o con su hermano. Catherine Magnien (2006) propone que la invención de un autor infantil que oficie de presentador de los cuentos era una convención con una enorme tradición y que, sin embargo, eso no puede negar ni determinar la autoría de los cuentos. La operatoria que convierte en enigmática a la autoría oficia de vaso comunicante respecto de autorxs sadeanxs: Sade mismo niega en diversas oportunidades la autoría de sus textos; María Moreno es un alter ego autoral de Cristina Fornero, por ejemplo, o en las ficciones de Gabriela Cabezón Cámara, las invenciones de las voces narrativas afantasman a la autora. Lo sadeano tiene efectos sobre las autorías, hasta desdibujar las complejas relaciones de atribución textual.

² Barba Azul es un monstruo sadeano. *La barbe bleue* se convierte en una clave simbólica que produce el rechazo en la comunidad donde su portador tiene la mansión misteriosa de los femicidios. Pero en Perrault, no es la única vez que una monstruosidad sadeana se revela. En “La belle au bois dormant”, la suegra de la princesa

Antes, Perrault, fuera de los cuentos de Mamá Oca, había versionado el cuento del Decameron en “Griselide”, una narración en verso, donde se repite casi igual, el argumento de la novella decima de la giornatta decima de Boccaccio, potenciando el carácter virtuoso e inteligente de Griselda. Las mujeres, en Perrault/los Perrault, son poderosas y, ante el mundo sadeano, pueden caer en la muerte como Caperucita o salir airoso, mediante la audacia, como la esposa de Barba azul y Griselide. De todos modos, son siempre las víctimas de verdugos hipermasculinizados. Perrault o los Perrault se mantuvo/mantuvieron siempre firme/s en esa ficcionalización, al punto de devenir mujer en su conjunto de cuentos (“*ma mère l’oye*”) firmada por un varón ficticio. La disputa era con Boileau, el célebre poeta e historiógrafo del rey sol, que en su “Satire X” se burlaba con sorna misógina de las mujeres, a las que consideraba sin virtud alguna y, en consecuencia, sin inteligencia. Eran enemigos, con Charles Perrault, además, en las disputas de los antiguos y los modernos que se entablaron sobre fines del Siglo XVII. Pero en Perrault, el espacio ficcional signaba lo sadeano de una hipermasculinización que, sin embargo, podía ser desbaratado por las mujeres, virtuosas y con inteligencia, a contrapelo del discurso misógino que disputaba su imagen cuando ya la cultura heterosexual había sido consolidada. Lo sadeano, ahí, era otra versión y funcionaba como imagen potente para deconstruir un modo simbólico del poder entre los géneros. Las imágenes sadeanas que reverberan transtemporal y territorialmente en Perrault portan un poder que desafía siempre las relaciones sexogenéricas normalizadas, en un borde ético filoso e intranquilo, por ambivalente; al fin de cuentas la defensa de las mujeres no dejaba, como en el *Decameron*, de ser realizada hasta allí, paternalista e intencionadamente, por un varón.³

VIII

En *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*, Didi-Huberman plantea que en las imágenes aparece una parcela de humanidad. Y eso sucede con las que componen Gabby De Cicco y Gabriela Cabezón Cámara. Le primere en *Queerland* (2011) reconfigura la literatura argentina al proponer *La cautiva*, de Esteban Echeverría, como una alternativa a *El Matadero*, en tanto núcleo de una galaxia *queer*. La mujer perdida en lo salvaje, pero que escapa en medio de una naturaleza hostil,

quiere comérsela, puesto que es una ogra. Y desea alimentarse tanto de su nuera como de sus nietos con enorme placer. El dato más importante es que el príncipe, ausente la mayor parte del tiempo, es un semiogro y no un ser humano, lo que ha sido leído como *queerización* del relato que no asegura ningún éxito futuro del matrimonio contraído y que, por lo tanto, solo anticipa un cíclico tiempo *queer* (Sheifert, 2015). Lxs mosntruxs sadeanxs se reproducen en las imágenes y podrían considerarse una constelación en sí misma: *L'enfant criminel*/ el niño criminal de Jean Genet (1949), Heathcliff en *Wuthering Heights*, de Emily Brontë (1847); la condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik (1964), el Monitor de Alberto Laiseca (1998), el narrador que quiere aniquilar o enamorarse de adolescentes pobres en las novelas de Fernando Vallejo (2002, 2005).

3 Simone De Beauvoir apunta algo respecto de Sade que quizá sea necesario hacer intervenir aquí. Cuando aborda la ética sexual sadeana ligada a la sexualidad, con una distancia irónica, apunta que a quien le gusten las clasificaciones, quizá se pregunte si Sade era o no “sodomita”. Y señala que ese es, acaso, uno de los aspectos esenciales de su sexualidad, ya que afirmó muchas veces que “vale más un muchacho que una chica” o que “el máximo placer se alcanza combinando sodomía activa con pasiva” (De Beauvoir, 2000, pp. 52-53). Es decir, en estas inflexiones, Sade encarnaría la versión masculina de lo sadeano, pero desde una perspectiva “sodomita” en el S XVIII, a diferencia de Perrault y Boccaccio que redefinen lo sadeano desde una heterosexual. Los feminismos habilitan otra vía de lo sadeano: la de las mujeres y disidencias sexoafectivas.

remite a toda una tradición que el libro desenrolla. Una de cuerpxs desafiantes que, con el goce del látigo, se abren un camino en medio de un mundo sádico que lxs persigue o lxs mata, como a la Pepa Gaitán, asesinada por un suegro que odiaba lesbófóticamente la sexualidad de su hija. Se produce, allí, un empoderamiento de las víctimas disidentes sexuales que, como el libro, se abre a constelaciones con otras escrituras disidentes como Diana Bellesi, Susana Thénon, o, en libros posteriores como *La tierra de los mil caballos*, con Patti Smith, donde los poemas estallan la cultura de los violadores. Son imágenes sadeanas ambivalentes que funcionan como fuerzas y contrafuerzas del poder, las que la escritura de De Cicco pone a funcionar; por un lado, son lo opresivo de una cultura de la violación y la tortura y el odio; por el otro, son una contrafuerza con el látigo del goce en sus principales víctimas que desestabiliza a partir de reivindicaciones desafiantes aquello que les ha sido arrebatado o que les oprime. El pueblo salvaje de les sumises empoderades es lo que destella en los libros de De Cicco, ejerciendo una contrafuerza sadeana desafiante en el seno mismo del dispositivo de poder excesivamente sádico.

Tal ambivalencia también aparece en *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara. La cerreta de Liz, la inglesa, crea una comunidad con la China, la esposa del emblemático Martín Fierro en la literatura argentina, y un gaucho vaqueano que se mueve con sus animales por la pampa, como esas simbiosis que devienen entre humanos y animales que Donna Haraway (2019) propone desde el ecofeminismo. Durante el viaje, esa comunidad se enfrenta con lo sadeano del estanciero José Hernández, en cuyo fortín somete a esclavitud y sumisión sexoafectiva a los gauchos para conquistar lo que llama el desierto. El amor entre la China y Liz, y con el vaqueano, activa una fiesta orgiástica y narcótica como arma de contraofensiva que suspende la hegemonía de Hernández y salva a sus cautivxs. Así, huyen en busca de lxs salvajes y excludxs que han construido un utópico paraíso en comunión con la naturaleza. Allí, el poder es anarquizado y, a diferencia de las gobernabilidades civilizatorias y liberales, como el Fortín de Hernández, es contrarrestado por un lugar vacío que se ocupa según las necesidades de la comunidad. De este modo, las relaciones sexoafectivas y los géneros fluyen igual que el matérico río marrón entre los meandros del Paraná. Estas imágenes contraculturales y matéricas, que instituyen una ley diferente a la civilización a partir de un goce orgiástico y corporal, estaban presentes ya en *La Virgen Cabeza* (2009), donde en torno de la santa travesti Cleo, que habla con una virgen cabeza y desproporcionada, se construye una religión travestizada en la villa El pozo. Sus fieles cogen, comen y rezan en una especie de paraíso infernal y utópico: un país de jauja del sexo y el alimento que profana los imaginarios religiosos cisheterosexistas, al tiempo que las posiciones sociales que estereotipan lo villero y la villa como espacios improductivos. Hasta que las clases sociales más pudientes aniquilan la villa y las dos protagonistas y narradoras, Cleo y Qüity, deben huir. Una fuerza cruel –la de las clases pudientes– se contrarresta con otra, asegura la narración, aunque sea derrotada. Y eso ocurre también en el puticlub de *Beya. Le viste la cara a dios* (2013), donde la protagonista, cooptada por una red de trata y sometida a trabajar sexualmente, se venga del tratante de personas y con violencia descontrolada lo asesina. Lo sadeano

reverbera en Cabezón Cámara en esas imágenes profanas de la religión y en la ambivalencia de las fuerzas violentas que se ejercen en todas las direcciones, dentro de un dispositivo opresor de la cultura. La crueldad de lo sexual adviene en las violencias de ese mundo que o bien sostiene o desestabiliza los poderes y emancipa a una parcela de humanidad oprimida.

De Cicco y Cabezón Cámara desafían a la tradición de la literatura argentina del Siglo XIX, poniendo en evidencia que la empresa civilizatoria liberal se hizo bajo un poder sádico que reverberó con intensidad en sus ficciones. Al traer al presente, figuras desplazadas de la escena principal de esa misma tradición, sean cautivas o chinas, mujeres o, incluso, masculinidades en simbiosis con la naturaleza, abren otra posibilidad para reinventar lo sadeano en aquello que tiene de positivo: la emergencia de parcelas de la humanidad disidentes sexoafectivamente y oprimidas por una civilización que, ¡oh paradoja!, es, sin embargo, sádica, pero en su modalidad meramente destructiva. Cuando los feminismos y las disidencias sexoafectivas componen imágenes sadeanas, comparece una parcela de humanidad que hace de ese imaginario la opción por una utopía contracultural que, sin embargo, a diferencia de otros momentos, no afirma su potencial destructivo, sino el advenimiento de nuevas formas de vida que ya eran, invisibilizadas y oprimidas, por los dispositivos normalizadores. Que eso suponga reconfigurar las potencias de una tradición nacional no es un detalle *ad hoc*, sino la consecuencia de un desafío ambivalente que las imágenes sadeanas movilizan en cada devenir.

IX

Howard Eiland (2010) sostiene que en varios textos sobre la imagen (teatral, cinematográfica y arquitectónica), Walter Benjamin se refirió, de manera oscilante, a su relación con la dispersión del mundo moderno. Si a partir de Brecht, la dispersión se negativiza por no permitir una reflexión calma, en el ensayo sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, esta deviene positiva en tanto permite dar cuenta de un nuevo modo de percepción. Pero es en *El libro de los pasajes* donde inscribe “una articulación en la dispersión, una forma des-integrada, un significado en shock” que se convierte en “una experiencia de lectura” que permite que “una imagen del pasado en el presente se hace reconocible a modo de relámpago” (Eiland, 2010, p. 68-71). Las reverberancias de las imágenes sadeanas comparecen durante la lectura, en tiempo presente, con esa potencia efímera que define la experiencia contemporánea de un mundo hegemonizado por la dispersión, según Franco Ingrasia (2013), de imágenes y flujos de sentido.⁴ Su escritura, que hemos intentado aquí, también, no como

⁴ Ingrasia sostiene que: “La dispersión se traduce en un tipo de experiencia subjetiva caracterizada por el desborde, la saturación y la incertidumbre. La sensación de que nuestra vida se ramifica en infinitas diferencias (...) va de la mano con el malestar que provoca la creciente dificultad para articular estas diferencias en una composición de sentido más menos regulable, legible u orientable” (Ingrasia, 2013, p.8). A diferencia de este planteo, sostenemos que en la dispersión hay posibilidad de sentido, que en la proliferación y en la heterogeneidad de las imágenes que comparecen en ella, se habilita un modo de comunidad transtemporal y transterritorial que

mera afirmación, sino como modo de activar un destello que le permita a lxs lectorxs articular sus propios recorridos en esos flujos en que, sin embargo, fue detenido para pensar una duración imaginaria entre los tiempos y las culturas.

Luz Rodríguez Carranza (2017), en *Interpelaciones. Indicios y fracturas en textos latinoamericanos*, plantea que las imágenes ponen en movimiento un dispositivo que las hace durar: “es solamente cuando reconocemos las formas en un soporte durable que podemos percibir las y nombrarlas (...). Es como imagen, separadas de los usos que le dieron significados –aunque los arrastren consigo en el archivo– que podemos percibir las” (R. Carranza, 2017, p. 144). Por ende, si podemos reconocer las imágenes sadeanas en sus reverberaciones como indefinibles es porque, al mismo tiempo, duran en una repetición en que las podemos percibir y nombrar. Ese mecanismo de duración implica, al mismo tiempo, su permanente actualización dentro de un archivo de la imaginación donde, sin embargo, se distinguen unas de otras, hasta convertirse en indefinibles. En este sentido, hemos experimentado lo sadeano en su desafiante dispersión que dura entre los tiempos y las culturas, pero que supone, cada vez, la posibilidad de nombrarlo como tal a partir de un reconocimiento que acontece durante la lectura y que supone su constelación desde donde, convertido en fantasma, vuelve y desaparece, destella y se apaga, es y no es diferente y lo mismo.

supone un estar en común sin ser comunes; es decir, la posibilidad de la diferencia que habilita una vinculación sin esencialismo, si atendemos a uno de los flujos posibles de esa dispersión: en este caso, lo sadeano disperso entre los tiempos y las culturas. Por ende, esto puede leerse como un flujo disperso que orienta las subjetividades durante la experiencia de lectura.

Bibliografía

- » Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica del Iluminismo*. Madrid: Trotta.
- » Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la filosofía occidental* (Trad. de Tomás Segovia). Valencia: Pre-Textos.
- » Antelo, R. (2020). *Archifilologías latinoamericanas*. Villa María: Eduvim.
- » Boccaccio, G. (1956). *Decameron*. Torino: Utet.
- » Brontë, E. (1847). *Wuthering Heights*. London: Thomas Cautley Newby.
- » Butler, J. (2014). Beauvoir sobre Sade. En *¿A quién le pertenece Kafka?* (pp. 109-136). Santiago de Chile: Polinodia.
- » Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random-House Mondadori.
- » Cabezón Cámara, G. y Echeverría, I. (2013). *Beya. Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Coccia, E. (2008). *Filosofía de la imaginación*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Coccia, E. (2010). *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea.
- » De Beauvoir, S. (2009). *¿Hay que quemar a Sade?* Madrid: Visor.
- » De Cicco, G. (2017). *Transgénica. Poesía reunida*. Rosario: Baltasara.
- » Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo* (Trad. de Antonio Oviedo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos Expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- » Eiland, H. (2010). Recepción en la dispersión. En Uslenghi, A. (Comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (pp. 53-73). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Foucault, M. (2015). *La gran extranjera*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Genet, J. (2001). *L'enfant criminel*. Paris: Gallimard.
- » Haraway, D. (2019). Cuando las especies se encuentran: introducciones. *Tabula Rasa*, n.31, 23-75.
- » Harries, E. W. (Jun. 1996). Simulating Oralities: French Fairy Tales of the 1690s. *College Literature*. Vol. 23, No. 2, 100-115.
- » Innamorati, G. (1977). *Boccaccio*. Buenos Aires: C.E.A.L.
- » Laiseca, A. (2015). *Los sorias*. Buenos Aires: Simurg.
- » Link, D. (2009). *Fantasmas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Magnien, C. (2006). Introduction. En Perrault, Charles, *Contes*. Paris: Le livre de Poche.
- » Marty, E. (2014). *¿Por qué el Siglo XX tomó a Sade en serio?*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Moore, R. D. (2014). *Outlander*, USA/ England, Sony Pictures Television/Left Bank Pictures.

- » Moreno, M. (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Nancy, J. (2016). *La comunidad revocada*. Buenos Aires: Mar Dulce.
- » Papini, G. (2005). Introducción. En Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*. Buenos Aires: Losada.
- » Perrault, C. (2006). *Contes*. Paris: Le livre de Poche.
- » Pizarnik, A. (2015). *Prosas completas*. Buenos Aires: Lumen.
- » Preciado, P. (2015). Encamados. En Osvaldo Lamborghini, *El sexo que habla* (pp. 153-164). Barcelona: MACBA.
- » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- » Rodríguez Carranza, L. (2017). *Interpelaciones. Indicios y fracturas en textos latinoamericanos*. Villa María: Eduvim.
- » Sartre, J. P. (1967). *La imaginación*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Sheifert, Lewis, C. (2015). Queer Time in Charles Perrault's 'Sleeping Beauty'. *Marvels & Tales*. Vol 29, N 1, 21-45.
- » Soriano, M. (1975). *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Tin, L. (2012). *La invención de la cultura heterosexual*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- » Vallejo, F. (2003). *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Vallejo, F. (2005). *La virgen de los sicarios*. Buenos Aires: Punto de lectura.