

Juliette, Italia y la anticiudad sadiana

MARÍA CONCEPCIÓN PÉREZ PÉREZ,
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sabido es que el imaginario de Sade —como todo ámbito donde se proyecte una utopía sexual— se construye básicamente en interiores. Sin embargo, el movimiento de la escritura es más amplio, ofreciéndonos una representación del mundo, grande como él, deformada según una peculiar óptica, siendo en su elemento urbano donde quisiera detener brevemente mi reflexión a lo largo de estas páginas. No hablaré, por tanto, de castillos o conventos, ni de salas de orgías, sino de un lugar por donde, lector, pasamos habitualmente de soslayo: la anticiudad sadiana.

En un siglo, como el XVIII, de afirmación de los valores burgueses, la ciudad empieza a ser un espacio atractivo como centro de promoción del individuo. Así, París fue para Sade la gran urbe siempre deseada como terreno político de acción, pero al mismo tiempo inaccesible, por ser muro de intolerancia, Bastilla o Charenton. Desde la parodia a través de la ficción, la anticiudad sadiana se alza entonces como una venganza radical frente al sistema ejerciendo una acción soterrada continua.

Resulta curioso observar cómo a medida que avanza la escritura, la ciudad va ganando en presencia, y por tanto en carga descriptiva. Me refiero en concreto a lo que constituye la culminación del *magna opus* de Sade, la *Historia de Juliette*, quien será nuestro guía en este recorrido urbano, cuyo imaginario se despliega de manera preferente por tierras italianas. En función de ello, París, a pesar de ser principio y fin de trayectoria, no genera

descripción alguna. Sin embargo, la capacidad de penetrabilidad en la ciudad por parte de los libertinos es absoluta, accediendo a su entramado más profundo, cuyos resortes más secretos manejan. Pero además, y coadyuvado por el carácter de capitalidad de la ciudad, que funciona como núcleo rector, ese poder puede extenderse hacia las provincias, con lo que su fuerza de acción se multiplica al infinito. Dueño desde la sombra, el libertino hace de la ciudad su propio teatro del Mal, y Juliette, bien disfrazada, se entretiene en sembrar la muerte por las calles de París, aunque tan macabro recorrido nunca sea visible a los ojos del lector. Pero será en Italia donde se haga de la ciudad un macroteatro del Mal. Siempre oculto tras una máscara cuando ofrece su rostro social, el libertino aprende el juego con una realidad que nunca es lo que parece, y nunca parece lo que es. En el caso de Juliette, el aprendizaje se plasma en una estructura de novela picaresca que se presenta como réplica a la dinámica de Justine, en perpetuo punto cero. Tanto uno como otro aspecto –aprendizaje y antiaprendizaje– tienen lugar a través del sexo en su perversión: la ciudad es el laberinto del sexo, y la carne el único destino. Así, la itinerancia espacial se construye sobre la estructura de la prostitución (Juliette hace de ello un principio de comportamiento que irónicamente llama *putanismo*), inscribiéndose en un gran movimiento epistemológico cuyo carácter es totalizador, ya que, como reza el principio libertino, *no conocerás nada hasta que no lo hayas conocido todo*. Tal es, en definitiva, el gran proyecto existencial que Juliette va a llevar a cabo esencialmente en tierras italianas. El país de Petrarca ocupa un lugar privilegiado en las preferencias de Sade, quien ya escribiera un *Viaje a Italia* en su producción de juventud. Para él, y para Juliette, Italia es ante todo tierra de libertad y de liberación, y la escritura que genera, en la gesta de la libertina, cubre un espacio primordial tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo¹. Si en el caso de París, como acabamos de señalar, la presencia de la ciudad no genera descripción, en las ciudades italianas sí tenemos ocasión de contemplar con los ojos del descriptor.

Por su configuración política, el país ofrece, en primer lugar, una gran diversidad, lo que va a hacer que a través del recorrido por sus distintas ciu-

¹ Como si de una aventura de novela de capa y espada se tratara, SADE huye a Italia en 1772, tras los célebres escándalos de Marsella que le valen una condena a muerte por el parlamento de Aix-en-Provence. A Italia volverá a huir con su criado en 1774, adoptando el nombre de conde de Mazan (el señorío de Mazan forma parte de los títulos nobiliarios del Marqués), y a su regreso escribirá *Voyage d'Italie*. La ensoñación italiana de SADE remonta, por otra parte, a la memoria ancestral de la familia, ya que la célebre Laura cantada por Petrarca figura entre sus antepasados. Su tío, el abate de Sade, escribirá una biografía sobre el genial poeta.

dades se proyecte una metamorfosis continua, al tiempo que una lectura de la Historia. La organización italiana en una serie de estados independientes permite la liberación despótica del yo, al asegurar una impunidad absoluta, ya que la justicia de un estado no tiene potestad sobre otro. Italia, para el libertino, es la patria del crimen. El substrato histórico que configura el suelo italiano reviste una clara carga actancial: Italia es la energía del Mal, a través de los grandes personajes libertinos del período decadente del imperio, cuya memoria invita de manera inmediata a la acción. Pero, además, el clima y la propia Naturaleza configuran la esencia misma de un pueblo que lleva la práctica de la muerte a sus más altas cotas de refinamiento y perversión:

Aucun peuple n'a raffiné le meurtre comme les Italiens: il est donc tout simple de voir chez eux tout ce qui peut servir à cette action, de la manière la plus cruelle et la plus traîtresse (Sade, 1979 II: 266).

En efecto, en lo que concierne de manera específica a la ciudad, energía urbana y energía de la naturaleza se hallan en perfecta sincronía en tierras italianas, donde las ciudades que aparecen privilegiadas se muestran rodeadas de volcanes. El empleo de la imagen del volcán como receptáculo de energía telúrica es recurrente en los autores de los últimos decenios del siglo. Para Sade, como manifestación de la irregularidad de la Naturaleza, de sus desórdenes y caprichos, el volcán es la expresión de la Naturaleza en estado puro, cuya vertiente humana toma cuerpo en el libertinaje. Pero, además, la ciudad volcánica permite la superposición espacial (así Florencia con Sodoma, Nápoles con Gomorra) y, por tanto, la transposición hacia un tiempo mítico, paraíso del vicio:

D'autres idées, nées de l'influence du climat, se présentèrent de même à moi; et quand je vis qu'à Sodome comme à Florence, qu'à Gomorre comme à Naples et qu'aux environs de l'Etna comme à ceux du Vésuve, les peuples ne chérissent et n'adorent que la bougrerie, je me persuadai facilement que l'irrégularité des caprices de l'homme ressemble à ceux de la nature, et que, partout où elle se déprave, elle corrompt aussi ses enfants.

Alors, je me crus transportée dans ces heureuses villes de l'Arabie. C'est ici où était Sodome, me dissais-je, rendons hommage aux moeurs de ses habitants (Sade, 1979, II: 218).

En todos los casos, sea real o imaginaria, la ciudad, por esa perfecta sincronía con la Naturaleza en su más álgido desbordamiento, es siempre un detonante actancial. El recorrido que genera a través de Juliette como protagonista permite ir configurando, ofreciendo una cara nueva cada vez,

la polimorfía del prisma libertino, contribuyendo a crear esa *enciclopedia del exceso* que constituye uno de los objetivos de la escritura de Sade. Así, cada ciudad es vista a través de un motivo anecdótico determinado, concebido como demostración, en la praxis, de la teoría del libertinaje². Y como en función de ella la existencia es metamorfosis, en cada núcleo urbano Juliette se otorga un papel distinto, manejando desde la sombra el gran teatro del mundo.

Las ciudades italianas suponen, desde otro punto de vista, una subversión del concepto mismo de erotismo. Si bien es cierto que toda la escritura de Sade se construye en función de este aspecto, es en la *Historia de Juliette* donde se llega a la mejor elaboración. Así, el aire que se respira en las ciudades es en realidad malsano, exacerbando todo instinto y llegando a prolongar, como en el caso de Venecia, la lozanía de sus habitantes. Si ya en la última versión de *Justine* la presencia del erotismo macabro es mucho mayor con relación a las etapas anteriores del texto, *Juliette* lo despliega en todo su barroquismo (la escena necrófila más dura es, sin lugar a dudas, la orgía en la que Juliette, Clairwil y la Durand se masturban con los cadáveres del cementerio). La muerte que se instala en cada resquicio de todo tejido vivo, reivindicada hasta el orgasmo, configura asimismo el entramado –vivo– de la ciudad. El aire mortal de Florencia, si por un lado lleva a una banalización de la muerte, por otro es energía que conforma de manera directa el carácter excesivo de los florentinos, que pasan a ofrecer el modelo de sociedad ideal para la libertina Juliette, por haber sabido erigir sus pasiones en leyes. Así, la prostitución se convierte en una costumbre social entre las mujeres de la buena sociedad. Pero, además, existe un barrio en la ciudad especialmente dedicado a ello, donde las prostitutas ejercen de víctimas públicas en el interior de un sistema que le asegura la total impunidad al individuo. La ironía vengativa de Sade no puede evitar complacerse en subrayar la diferencia de situación con respecto a Francia, en una clara intromisión que nos hace pensar en la experiencia real vivida³. La respuesta de la escritura construye la ciudad como espacio utópico a nivel redundante, ya que, si en su totalidad lo es, en su interior o alrededores alberga una serie de núcleos que funcionan como microutopías cerradas (pensemos, sólo por citar un ejemplo, en Villa Albani, cerca de Roma, o en las casas de los ricos libertinos de Florencia,

² Así, por ejemplo, Turín es la patria del robo, Bolonia del lesbianismo, Florencia del travestismo y la sodomía, etc. En cada caso se ilustra un principio que ataca la ortodoxia del statu quo.

³ Pensemos en el célebre episodio de ROSE KELLER (de 1768) o en el escándalo de las prostitutas de Marsella de 1772. SADE no dejará ya nunca de ser un proscrito de cara al sistema.

verdaderas fortalezas inexpugnables, o en la *Asociación de los Amigos del Crimen*, en el arrabal parisino).

A otro nivel, la Historia forja en Florencia la imagen misma de la Naturaleza, traducida en una dinámica de destrucción-reconstrucción marcada por las brutales conquistas sufridas por la ciudad, cuando no por las revoluciones internas. Semejante bagaje es otro factor determinante del carácter de sus habitantes y del despotismo libertino de su gobernante, el archiduque Leopoldo, haciendo de Florencia un enclave privilegiado desde el punto de vista de la antiutopía libertina⁴. Bajo este signo, la muerte, inserta en la trama misma de la ciudad, se genera como principio dinámico, cristalizando de manera privilegiada en la ensoñación artística, plasmada en la descripción del palacio del archiduque, donde el decorado espacial no configura un entorno pasivo, sino que invita directamente a la acción.

Desde la filosofía libertina, el arte es el colaborador directo con la Naturaleza, ya que al imitarla permite estudiarla y arrancarla sus secretos. Por ello, el libertino no escapa a la sensibilidad artística, sino que, muy al contrario, su intensidad es capaz de provocar fuertemente sus sentidos (*J'aime les arts, ils échauffent ma tête*, confiesa Juliette). Desde esta carga activa –a menudo francamente actancial– el verdadero interés de la descripción del palacio del archiduque, en la que el descriptor se detiene complaciente, radica en su carácter dinámico: se trata de una descripción en movimiento, que va haciéndose a medida que los personajes avanzan por la galería. En este avance la mirada libertina se va cargando de energía erótica, de tal manera que el arte supera a la propia Naturaleza, invitando a la carne, haciéndose carne: la Venus de Tiziano toma cuerpo en Raimonde, la amante de Juliette, y la plasticidad de la *Venus de Medicis*, confiesa esta última, invita a repetir la locura de Pigmalión.

Pero donde la representación artística se construye verdaderamente como representación dinámica es, paradójicamente, en aquella que pretende aprehender la misma muerte: el sepulcro, en cera y en color (tan real que el observador no puede evitar llevarse instintivamente la mano a la nariz) lleno de cadáveres en los que pueden observarse *tous les degrés de la dissolution, depuis l'instant de la mort, jusqu'à la destruction totale de l'individu* (Sade, 1979 II: 264). Este aspecto de la condensación de la muerte, en toda su gra-

⁴ La ficción libertina de LEOPOLDO tiene, por otra parte, un componente irónico claro. El archiduque es presentado como un intruso, un extranjero para el pueblo, quien debería tener un gobernante autóctono. SADE tiene la misma visión de MARÍA ANTONIETA, hermana del anterior, a quien siempre se refiere desde el sarcasmo y la irreverencia.

dación, recoge la dinámica que rige la construcción de los cuadros eróticos: la condensación permite la diversificación hacia una multiplicidad potencialmente infinita. El movimiento se refuerza, además, con la presencia especular de un segundo sepulcro, *d'une effrayante vérité*, en una ensoñación de la muerte en acción continua, en estado puro, recogiendo el gran sueño del libertino, consistente en la prolongación de la muerte más allá de sí misma⁵.

Pero, además, la contemplación incide directamente en la imaginación libertina:

Ma cruelle imagination s'amusa de ce spectacle. A combien d'êtres ma méchanceté a-t-elle fait éprouver ces affreuses gradations!... Poursuivons: la nature me porta sans doute à ces crimes, puisqu'elle me délecte encore à leur souvenir (Sade, 1979 II: 264).

De hecho, la muerte es en realidad la gran obra de Juliette, quien discípula aventajada de la Durand, se convierte en una maestra en el arte de preparar venenos, de cuya venta entre los florentinos hace un verdadero negocio. Sin embargo, la auténtica finalidad perseguida es el erotismo del crimen en su gratuidad (la economía libertina es esencialmente paradójica), preferentemente si presenta un carácter circular —el envenenamiento del envenenador— con la destrucción de familias enteras: el destinatario último es siempre Juliette, quien desde un solo acto consigue ver plasmarse la multiplicación del crimen.

Pero es Roma, *soberbia capital del mundo*, a cuyos antiguos amos albergara, el centro del recorrido y el gran foco de energía. La proyección metonímica sobre la ciudad es especialmente relevante si tenemos en cuenta que Juliette se encuentra en su mejor momento físico: según sus propias palabras, en su máximo de *energía*. Por ello, Roma se construye como anticiudad por excelencia, desde una ensoñación de destrucción. El substrato histórico es el detonante actancial directo, de tal manera que el gran deseo de Juliette no es otro que emular a Nerón, contemplando desde un balcón el fuego con el que destruye su ciudad. Es obvio que el deseo no se queda en el simple estado de proyecto en la mente de la libertina, quien llevará hasta el extremo la lógica paradójica que rige su universo. Así, y con la ayuda de la ciencia, el objetivo perseguido se sitúa en seguir el mismo movimiento que a nivel telúrico se manifiesta en la fuerza destructora del volcán, con la diferencia de

⁵ La sola idea, en función del crimen, es capaz de llevar al libertino al éxtasis.

que la ciencia permite la introducción de un criterio selectivo, de tal manera que lo que se pretende no es la destrucción indiferenciada de la ciudad, sino determinados edificios en ella, particularmente aquellos destinados a fines humanitarios (hospitales, casas de caridad, etc.). Pero, además, la técnica permite realizar la ensoñación libertina, tal y como expone Olympe Borghèse, cuyo proyecto no es otro que *brûler à la fois dans Rome, le même jour, à la même heure, tous les hôpitaux, tous les hospices, toutes les maisons de charité, toutes les écoles gratuites...* (Sade, 1979 II: 384). La ciencia muestra su superioridad con respecto a la Naturaleza, pero al mismo tiempo se supedita a ella, ya que la finalidad de esta última es la creación continua, para lo cual necesita de una destrucción constante. Así, si la aplicación del espíritu científico es paradójica, al ser su objetivo real no el servicio sino la destrucción de la humanidad, el propio modo de aplicación es paradójico en sí: el sistema de incendio ideado por el conde Bracciani, primer físico de Europa y excelso libertino, se basa en una propagación del fuego directamente proporcional a los medios empleados para su extinción. Colmo de refinamiento, este sistema permite rescatar de la destrucción a los mejores sujetos, que pasan a formar parte de las reservas libertinas, siendo guardados en el palacio de Monseñor para su posterior distribución: la economía libertina opera siempre en términos de rentabilidad.

En esta misma dirección hay que situar la dimensión espectacular generada por el incendio de Roma, ya que los ocho días que dura el fuego dan lugar a una serie interminable de orgías desencadenadas por su contemplación: el espacio funciona como proyección actancial (la dominante que rige el universo libertino es teatral) haciendo de la ciudad un gran teatro.

Bajo esta dominante no hay mayor actor que Pío VI, verdadera encarnación del anti-papa. Incrédulo, para él la religión es un medio de sometimiento que le asegura tiranía e impunidad, pues la cátedra papal se asienta sobre el trono mismo de Tiberio. La energía del substrato histórico se metonimiza espacialmente en el palacio del Vaticano, construido sobre el lugar donde Nerón utilizaba a los primeros cristianos como antorchas para iluminar sus jardines. Y en el corazón emblemático del Vaticano, en la iglesia de San Pedro, se construye una anti-iglesia, dispuesta como un teatro múltiple. Así, el altar de San Pedro es separado mediante gigantescos biombos del resto del templo, para ser transformado en el más exquisito *boudoir* donde montar el teatro de la Orgía. Allí, una serie de gradas con los distintos sujetos de lujuria rodean el espacio, mientras que en cada esquina hay un pequeño altar a la griega destinado a las víctimas. Pero, teatro dentro del teatro en una estructura redundante, el espacio destinado a los actores libertinos constituye en sí

un escenario propiamente hablando, *donde veinte personas* —precisa Juliette— *podían caber perfectamente*. La representación que en él se lleva a cabo consiste en la subversión de la religión en función de la misa sacrílega y la ceremonia del suplicio, la cual, cuidadosa de la coherencia temática, se fija en la crucifixión de la víctima a la manera de San Pedro.

Si el libertino convierte la ciudad de Roma en un vasto espectáculo, otro tanto sucede de manera privilegiada en la ciudad de Nápoles, donde energía cósmica e histórica entran en formidable conjunción. Pues si por un lado, la naturaleza volcánica de Nápoles incita directamente al libertinaje, por otro, el substrato histórico justifica todas las atrocidades del rey Fernando, quien confiesa haber encontrado en sus archivos los horrores que le sirven de divertimento⁶. Para el monarca libertino, la supresión de los espectáculos crueles trajo la ruina de Roma, pues sólo ellos alimentan la energía del pueblo. Para evitarlo, el rey transforma la plaza pública en un teatro donde la fiesta de la cucaña pasa a ser un espectáculo ofrecido por el pueblo:

Sur un grand échafaud que l'on orne d'une décoration rustique, se pose une prodigieuse quantité de vivres, disposés de manière à composer eux-mêmes une partie de la décoration. Là, sont inhumainement crucifiés des oies, des poules, des dindons, qui, suspendus tout en vie, et seulement attachés par un clou, amusent le peuple par leurs mouvements convulsifs; des pains, de la merluche, des quartiers de boeufs; des moutons, paissant dans une partie de la décoration qui représente un champ gardé par des hommes de carton, (...) telle est, disposée avec beaucoup d'art et de goût, l'amorce préparée à cette nation sauvage, pour perpétuer sa voracité et son excessif amour pour le vol. Car, après avoir vu ce spectacle, il serait difficile de ne pas concevoir qu'il est bien plutôt une école de pillage qu'une véritable fête.

A peine avions-nous eu le temps de considérer le théâtre, qu'un second coup de canon se fit entendre. A ce signal, la chaîne de troupes qui contenait le peuple s'ouvrit avec rapidité. Le peuple s'élança, et, dans un clin d'oeil, tout est enlevé, arraché, pillé, avec une vitesse... une frénésie, qu'il est impossible de se représenter. Cette effrayante scène, qui me donna l'idée d'une meute de chiens à la curée, finit toujours plus ou moins tragiquement, parce qu'on se dispute, on veut avoir, et empêcher son voisin à prendre, et qu'à Naples, ce n'est jamais qu'à coups de couteau que de pareilles discussions se terminent (Sade, 1979 III: 260).

La estructura teatral es redundante, al igual que sucediera en la iglesia de San Pedro, de tal manera que, rodeando al pueblo actor se sitúa un pueblo espectador, el cual, a su vez, es contemplado por el ojo totalizador del grupo

⁶ El planteamiento supone, en realidad, una justificación histórica del *sadismo*, cuya paternidad no le correspondería al MARQUÉS DE SADE.

libertino, destinatario último del espectáculo. Pero la mirada libertina es instancia activa que siempre genera acción: así, de la contemplación del espectáculo desde los balcones de palacio, se pasa a la construcción de un espectáculo interior, del teatro de la Orgía. La relación entre teatro exterior, o macroutopía, y teatro interior, o microutopía, es siempre dinámica, en un movimiento continuo de contaminación metonímica. Un recorrido completo por las distintas ciudades permitiría dar cuenta de toda la riqueza que el imaginario despliega. En cualquier caso, el trasvase permite establecer una conexión entre mundo real e imaginario, desde la cual la anticiudad sadiana niega y destruye el sistema establecido en un acto de corrosión plenamente real.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * SADE, D.A.F. (1978): *Histoire de Juliette*, I. París: U.G.E.
- * SADE, D.A.F. (1979): *Histoire de Juliette*, II. París: U.G.E.
- * SADE, D.A.F. (1979): *Histoire de Juliette*, III. París: U.G.E.