

**LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA SEXUAL EN SADE Y EN *EL CASO MOREL*
DE RUBEM FONSECA**

ÓSCAR DARÍO CARDOZO GARZÓN

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ ENERO DE 2009**

**LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA SEXUAL EN SADE Y EN *EL CASO MORF*
DE RUBEM FONSECA**

ÓSCAR DARÍO CARDOZO GARZÓN

**TRABAJO PRESENTADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR POR EL
TÍTULO DE PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

BOGOTÁ ENERO DE 2009
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANA ACADÉMICA

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUÍZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

JAIME GARCÍA SAUCEDO

Artículo 23 de la resolución No. 13 de Julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

fut bon pendant ses premières années, où il vécut
heureux; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né
méchant: fatalité extraordinaire!

Les Chants de Maldoror, Chant I

Lautréamont

Contenido

Introducción.....	8
Capítulo 1. Estética y la violencia como estética	13
1.1 Estética general.....	13
1.2 Objeto estético	15
1.3 Lo bello, lo feo y lo sublime.....	17
1.4 Estética de la violencia	23
Capítulo 2. Sade y Fonseca, rasgos esenciales de su vida.....	32
2.1 Donatien Alphonse François de Sade	32
2.1.1 Impulso estético en Sade.....	36
2.2 Rubem Fonseca.....	39
2.2.1 Impulso estético en Fonseca	42
Capítulo 3. Sade y Fonseca: por una estética de la violencia sexual.....	47
3.1 Lo Sexual.....	47
3.2 La violencia	49
3.3 La estética de la violencia sexual	52
3.3.1 Sadismo.....	53
3.3.2 Violencia sexual.....	55
3.3.3 Lenguaje de la violencia sexual.....	61
3.3.4 Belleza y fealdad natural.....	63
3.3.5 Crimen	66
3.3.6 La negación.....	69
3.3.7 Artificio.....	73
3.3.8 Desinterés.....	76
Conclusiones.....	80
Referencias	85
Bibliografía.....	87

Introducción

Las maneras de analizar una obra literaria siempre han sido tan variadas que el crítico debe acoplarse a una que sea acorde con su espíritu analítico; pero la verdadera dificultad es saber qué clase de espíritu se acopla a una investigación sobre un tema determinado. Espíritus como los de Rosenfield, Blanchot y Bataille son el ejemplo de cómo deben tratarse temas como el mal y el erotismo; también pensadores como Theodor Adorno y Bajtín, quienes han pensado la estética en relación con Kant, Hegel, Lukács entre otros. Ellos servirán para adentrarnos en estos temas.

La lucha entre el bien y el mal ha estado presente desde que el hombre se pregunta por su naturaleza; pensar cuál acto es bueno y malo lo han llevado a enfrentar estas dos ideas de forma maniquea acentuando la diferencia entre el bien y el mal, pero en el siglo XVIII un espíritu crítico, con una sensibilidad única en su tiempo, partió esa discusión del bien y el mal para llevarla al mal por el mal. Desde ese día la literatura conoció a Donatien Alphonse François de Sade no volvió a ser la misma, un autor de gran marca, a quien algunos pensadores como Adorno o Jean Paul Margot han denominado un autor de la modernidad.

Un autor que la crítica ocultó siglo y medio, olvidando su importancia para el pensamiento, para la literatura, por el simple hecho de ser siempre juzgado desde una idea moral religiosa o social como pornográfico, tomando esta palabra despectivamente. Lo que leemos en el cuento de Rubem Fonseca *Intestino grueso*, nos explica que los libros “considerados pornográficos se caracterizan por una serie sucesiva de escenas eróticas cuyo objetivo es esti-

mular psicológicamente al lector, son evitados todos los elementos que puedan distraer del involucramiento unidimensional a que es sometido” (Fonseca, 1978, p. 195). Término que no se puede referir a Sade, ya que el erotismo no sólo es un afrodisíaco en sus obras, también es una pregunta por la naturaleza humana, por la libertad. Aunque es repetitivo el tema, su estructura es compleja, y el vicio en Sade está dado por experiencia; entre más experiencia tiene el personaje, más grande es el vicio. Por eso la idea unidimensional en Sade no es posible. Su pregunta es la misma en cada obra, su trato es similar, pero como él lo dice al inicio de *Los 120 días de Sodoma*: “En cuanto a la diversidad de las seiscientas pasiones distintas, (...) Te pido que estudies cualquier pasión que consideres repetición de otra, y no tardarás en comprobar que existe cierta diferencia entre ambas, y que por leve que sea, esa diferencia es precisamente el refinamiento, el toque que distingue el libertinaje que nos ocupa” (Sodoma, 1969, p. 190). Por eso se debe ver el esfuerzo de Sade no sólo por hacer de su obra un afrodisíaco, sino también una obra que no persuade sino que ataca. Una obra moral, la cuál contiene una pregunta ontológica sobre la naturaleza del hombre y su libertad, llevada al mal necesariamente. Esa denuncia, esa fuerza que trata los tabúes como la sexualidad y la violencia se ven a lo largo de la obra de Sade, quien nos legó esa pregunta por la naturaleza malvada del hombre, por los límites de la libertad y del egoísmo humano.

Por eso la palabra pornografía no será nombrada en este trabajo, en ningún momento una obra como la de Sade se determinará de esa manera. Esa palabra siempre ha sido utilizada para estigmatizar obras de autores como Sade, Joyce, Bataille y en nuestro continente con Rubem Fonseca.

En el siglo XX aparece en Brasil Rubem Fonseca con su literatura de una estética violenta, directa, la cual ataca antes de denunciar. Un autor que fue juzgado también en su tiempo como pornográfico, libros como *Feliz año nuevo* y *El caso Morel* fueron prohibidos en Brasil y parte de Sur América. De la misma manera que Sade, su estética se dirige hacia la violencia, hacia el mal. Pero algo que lo hace heredero de la pregunta de Sade sobre la naturaleza humana y la libertad es la violencia sexual presente en algunos de sus cuentos y novelas, pero sobre todo en *El caso Morel* el cual será el texto a estudiar en este trabajo. Su trama gira en torno a la violencia, el crimen y la sexualidad desenfrenada.

Todas las ideas estarán sustentadas en autores quienes nos llevarán a una definición de la estética de la violencia sexual, determinándola no como una anti-estética, sino como una estética bella alejada de la idea de fealdad, no perjudicial para la sociedad. Nos alejaremos de cualquier valoración moral y llegaremos a determinarla como una tendencia estética.

Se hace necesaria la utilización de Sade, por ser el pionero de esta estética, de la cual pocas cosas se han dicho, y las pocas siguen aún sin aplicarse a otros autores. La herencia sadiana en la literatura no ha sido muy estudiada, por eso se hace necesario comenzar con un estudio de esta estética. Aunque la estética del mal ha tomado un gran impulso en nuestra época aún se determina como una literatura periférica, sin reconocer su existencia desde hace bastante tiempo.

En este estudio sobre Fonseca y Sade de forma comparativa, se intentan hacer objetivos los puntos esenciales que determinan la “estética de la violencia sexual” y, así, ampliar la re-

cepción literaria de estos autores e introducir el término en la literatura. Se explican ideas centrales como el mal, la violencia y lo sexual. Cómo se hace posible una estética de la violencia sexual, determinándola como bella, se reconoce a estos autores como representantes de ella y se incluyen en la literatura del mal.

Determinaremos desde qué punto tomamos el término estética, gracias a Adorno y Bajtín; el análisis estético nos sirve para analizar la violencia sexual de las obras de Sade y *El caso Morel* de Fonseca. Entendiendo los conceptos centrales del trabajo que serán el mal, la violencia y lo sexual, podremos analizar las obras de Sade, las cuales serán *Julieta, o El vicio ampliamente recompensado* y *Los 120 días de Sodoma*, utilizaremos dos obras gracias a que la obra de Sade es unificadora, además en estos textos, sus ansias de voluptuosidad llegan al extremo deseado por él, los excesos descritos en estas dos obras no se asemejan a ninguna obra literaria, sobre todo *los 120 días de Sodoma*, su más grande obra. De Fonseca trabajaremos con *El caso Morel*, no sólo porque la obra literaria de Fonseca es amplia, también están en esta obra los temas que encontraremos a lo largo de sus libros, además es la primera en donde aparece explícita la estética de la violencia sexual.

Aunque se tomen dos obras de Sade y una de Fonseca, se intentará ampliar esta lectura a la gran mayoría de la obra de Fonseca y Sade, además de dejar en claro la idea de una estética de la violencia sexual, que no solo será aplicable a estos dos autores, sino a una gran gama de escritores que también tratan el tema de la violencia sexual y del mal.

Este trabajo hará posible una ampliación en las lecturas de Fonseca y Sade, pero sobre todo del escritor brasileiro, a quien en su mayoría se le analiza desde lo social, mostrando su literatura como una denuncia político-social. Nuestro fin es introducir lo que es estético en un ámbito estético, para así determinarlo como una obra de arte.

Capítulo 1. Estética y la violencia como estética

El análisis de la obra literaria, según Bajtín, debe partir de la teoría estética del arte para así dilucidar de una manera más amplia el objeto artístico de estudio. “La actitud negativa frente a la estética general, el rechazo de principio al papel orientador de ésta, es el pecado general de la ciencia del arte en todos sus dominios” (Bajtín, 1989, p.174). La ausencia de la estética general haría del análisis literario algo incompleto, poco objetivo, al perseguir sus ansias científicas y objetivas del trabajo, haría difícil la diferenciación de la obra literaria a una obra verbal. Por eso será necesario antes que todo, ubicarnos en el plano de la estética general, de la cual partirá la creación de la estética de la violencia.

1.1. Estética general

Debemos aclarar que el análisis estético no se hará desde la estética material (criticada por Bajtín), la cual siempre se ha visto a sí misma independiente de la estética general. El estudio no se centrará en la materia simplemente, no se mirará la forma separada del contenido, no nos quedaremos en una discusión lingüística de la escritura.

A de trascender la materialidad de la obra, llegar a ver toda su generalidad, “*entender el objeto estético en su especificidad puramente artística, así también como su estructura*”¹ (p.23.), la cual denomina Bajtín arquitectura del objeto. Observar el contenido y forma en su correlación: forma del contenido y contenido de la forma, son el camino correcto para el análisis estético concreto de algunas obras.

¹ Todas las citas las cursivas serán del texto citado.

Al observar el contenido y la forma² dejamos atrás la simple materialidad de la obra para hacerla partícipe del arte y adentrarnos al estudio del objeto estético³.

Antes, debemos entender el concepto “contenido” el cual será clave para comenzar a plantear una idea de la estética de la violencia. Según Bajtín:

La realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, (...) a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado, la llamamos —de completo acuerdo con la terminología tradicional— contenido de la obra de arte (más exactamente, del objeto estético) (p. 37).

Reconociendo así el “contenido” como esencial al objeto estético, seguido de la forma artística, la cual no existe estéticamente sin la relación que tiene con el contenido, sin la relación con objeto de conocimiento y de acción ética⁴. Lo cual nos lleva al autor-artista quien, como creador, debe plantearse la relación valorativa entre el conocimiento y la ética de su mundo y de su obra.

El elemento ético cognitivo representa el contenido; es el elemento esencial del objeto estético. Por eso, Bajtín nos dice que uno de los errores de la estética materialista es el de la

² Para Bajtín la “forma con significación estética se refiere verdaderamente a algo, está orientada valorativamente hacia algo que se encuentra *fuera de la materialidad a la cual está ligada*” (Bajtín, 1989, p. 21).

³ Según Bajtín, en su texto *El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria*, objeto estético es “*el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra*” (p. 23).

⁴ Tomaremos la ética como estudio filosófico que determina lo bueno y lo malo; la moral es el accionar entre lo que es bueno o malo, cómo cada individuo acata las reglas éticas, siendo las dos construcciones.

“transferencia no justificada de las formas estéticas al dominio del acto ético (personal, político, social) y al dominio del conocimiento” (p.28). Por eso mismo debemos penetrar en la ética de la obra, ya que, según Bajtín, el conocimiento no acepta una apreciación ética y estética de la existencia, se aleja de ella. Ver la obra como un reflejo de la realidad sería un error. Debemos ver la obra como contenedora de rasgos de la realidad, mas no como su resultado o como un espejo.

El artista no hace parte de la obra, simplemente es un espectador más, su ética no debe estar en el objeto estético y por ende ni su moral ni la moral social deben entrar en la obra artística. La obra refleja muy poco la interioridad del artista, pero “La posición en el mundo del artista-autor y de su tarea artística pueden y deben entenderse en relación con todos los valores del conocimiento y del hecho ético” (Bajtín, 1989, p.37), haciéndose esta significación ética cognitiva esencial en el contenido del objeto estético unificados por la forma artística, subordinados a su unidad.

1.2. Objeto estético

La contemplación estética de una obra nos lleva necesariamente a su contenido por ser “el elemento constitutivo indispensable del objeto estético, siéndole correlativa la forma artística, que no tiene en general ningún sentido fuera de esa correlación” (Bajtín, 1989, p.37), sin contenido la forma no es obra y por eso no contiene un fin estético.

Debemos establecer parámetros entre la sociedad y el contenido de la obra y así no alejarnos del objeto estético. Si percibimos la obra de arte como un reflejo de la sociedad, estaríamos cometiendo un grave error, ya que tomaríamos la obra como una creación social, negando que sigue siendo un acto solipsista, aunque existan teorías que hablen de una obra como reflejo social, como voz del pueblo “el arte es la antítesis de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella” (Adorno, p. 18). Se corresponde más con el ámbito interior de los hombres que lleva a la sublimación de esa interioridad: así se llega al arte. Pero no podemos contemplar la obra de una manera anímica, debemos llegar a contemplarla como objeto estético, descubrir su fondo ético y cognitivo, para así determinar su contenido y su relación con la forma.

La relación de la obra con la realidad se da de manera negativa. Es la vuelta contra la sociedad, contra lo establecido en *body*⁵ social. Se puede decir que “El oscurecimiento del mundo hace racional la irracionalidad del arte: es una irracionalidad oscurecida radicalmente” (p.33); esto es lo que algunos llamarían “negatividad”, siendo el resumen de las opresiones provenientes del *body* social. Es la parte del arte que subsiste aún, siempre son los problemas en ella, no las soluciones.

Por eso mismo no se puede contraponer la ética real a la obra, cada una es una elaboración de ese encuentro contra lo social. Si partimos desde lo social para analizar el objeto estético, lo estaríamos tomando, no como obra de arte, sino como instrumento para preservar ese

⁵ Este término aparece en la *Teoría estética* de Theodor W. Adorno. Se refiere a la estructura completa del orden social.

orden contra el cual la obra fue creada. Además, hay que entender que “Un arte ejecutado con absoluta responsabilidad termina por hacerse estéril” (p. 59), pero tampoco debe ser festivo, mucho menos debe pensarse poderosa o gloriosa; esto la haría irrisoria.

El arte no es el salvador de un orden social, no es el pensar de los oprimidos, “sólo los ingenuos creerían posible que el mundo, según el verso de Baudelaire,⁶ ha perdido su aroma y sus colores, los pudiera recuperar desde el arte” (p. 60), por eso el artista debe renunciar al embellecimiento de una realidad, así podemos decir que los elementos que muestran la descomposición son la característica del arte moderno.

Entonces diremos que “el objeto estético mismo está constituido por el contenido realizado en la forma artística (o por la forma artística que materializa el contenido)” (Bajtín, 1989, p. 53), por eso, siempre, al utilizar el término objeto estético nos estaremos refiriendo al contenido de la obra y su forma, como también a la contemplación estética de ésta y del contenido de la contemplación.

1.3. Lo bello, lo feo y lo sublime

El ejercicio estético hace necesario determinar y establecer la significación de los tres términos pilares de la estética: lo bello, lo feo y lo sublime.

⁶ Citado por Adorno “La adorable primavera ha perdido su olor” (Adorno, p. 60).

No se puede tomar para hablar de bello o feo el significado ordinario. Establecer lo bello desde un bello natural, para la estética es impropio, lo cual quiere decir que no se podrá establecer lo bello a partir de lo natural, como un paisaje, una flor, un color, etc.

Para poder adentrarnos al término “bello”, debemos entender antes el efecto que lo determina, esta idea⁷ es el gusto. Según Kant, el “GUSTO es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento *sin interés alguno*” (Kant, p. 109). El resultado es el juicio de lo bello. Es un juicio del sentimiento, es individual, aunque puede llegar al universal desde la individualidad. También puede ser un juicio natural. Como Burke explica en su ejemplo de lo dulce y lo agrio, lo primero es agradable al gusto, lo segundo desagradable; este juicio es universal, también es subjetivo y natural. Pero cuando alguien dice que lo agrio le es agradable, es un gusto creado, determinado en el individuo. Lo agradable es lo que “place a los sentidos en la sensación” (p. 104), siendo la “sensación una representación objetiva de los sentidos” (p. 105). Kant nos resume de la siguiente manera: “*Agradable* llámese a lo que DELEITA; *bello*, a lo que sólo PLACE; *bueno*, a lo que es APRECIADO” (p. 108). El objeto que place es juzgado por el gusto, así de esta manera se determina lo bello, siendo el resultado una satisfacción universal.

“El prototipo del gusto es una mera idea que cada uno debe producir en sí mismo, y según la cual debe juzgar todo lo que sea objeto del gusto” (p. 132). Si determinamos el gusto como algo que es creado, debemos saber que la idea de lo bello no debe ser individual, de-

⁷ “*Idea* significa propiamente un concepto de la razón, e *ideal*, la representación de un ser individual como adicionado a una idea” (Kant, p. 133).

be ser de alguna forma un “valor universal objetivo”⁸, esto desde el juicio estético que es subjetivo. Lo que busca el juicio estético es ser aceptado, para así establecer una universalidad. Y esa totalidad es la de la satisfacción universal.

Desde el pensamiento de Edmund Burke “El *gusto* equivale a la facultad de juzgar la diferencia entre las distintas cualidades de un objeto que impresiona nuestros sentidos externos e internos, sea las que causan un simple placer de la imaginación o las que provocan una emoción estética” (Burke, p. XVI). Y esa facultad debe construirse para poder emitir un juicio estético. Esa construcción estética está sustentada en la sensibilidad, la cual también se construye. Pero para poseerla se debe obtener experiencia, conocer sobre lo que se juzga. Por eso se dice que una persona que nunca ha visto un cuadro, no tendrá la sensibilidad suficiente para emitir un juicio estético universal, llegaría a uno subjetivo que sólo él entendería, su satisfacción no sería universal, sino individual, sólo le place a él.

La determinación de lo bello y lo feo también puede estar mediada por la moral o tabúes que se tenga al emitir esa valoración:

(...) donde hable la ley moral, ya no queda objetivamente elección libre alguna, en lo que toca a lo que haya de hacerse y mostrar gusto en su conducta (o en el juicio de los de otros) es muy otra cosa que mostrar su manera de pensar moral, pues ésta encierra un mandato y produce una exigencia, mientras que, en cambio, el gusto moral no hace más que jugar con los objetos de la satisfacción sin adherirse a ninguno de ellos (p. 109).

⁸ “(...) ahora bien, un juicio de *valor universal objetivo* es siempre también subjetivo, es decir, que cuando alguno vale para todo lo que está encerrado en un concepto dado, vale también para cada uno de los que se representa un objeto mediante ese concepto” (Kant, p. 114).

Ese gusto moral está delimitado de entrada, tiene unos parámetros establecidos, los cuales nunca superará. Similar al tabú, el cual nos impide ver más allá, y adentrarnos a la verdadera naturaleza del objeto que nos place.

Similar al gusto, lo bello ha sido creado, se ha determinado y evolucionado con el pasar del tiempo. Antes la idea de lo deforme se determinaba como feo, pero luego se dijo que “la *deformidad* no se opone a la belleza, sino a la *forma común completa*” (Burke, p. 75), o decir que lo grotesco era desagradable, de mal gusto, feo, por eso se debe hablar de un desinterés en el juicio estético; esto se logra con un distanciamiento del objeto contemplado.

Podríamos decir que lo bello tiene también dos significaciones “a technical one in which it connotes possession of positive esthetic value no matter of what sort, and an ordinary sense in which it connotes possession of positive esthetic value of one specific sort”⁹ (Ducasse, p. 323).

Pero no podremos centrarnos solamente en la idea de lo bello, ya que “Hacer de la estética una doctrina sobre la belleza es infecundo porque el concepto de belleza nace del conjunto del contenido estético” (Adorno, p. 73); la reflexión estética contiene sólo un momento de lo bello, aun siendo una idea esencial para el arte, aunque la obra no lo exprese inmediatamente. La idea de lo bello plantea un movimiento lejos de la idea práctica de la obra y del principio esencial del placer.

⁹ Uno técnico en el cual denota la posesión de valores estéticos positivos sin importar de qué tipo, y un sentido ordinario en el cual denota la posesión de valores estéticos positivos de un tipo específico.

Lo bello proviene de lo feo mas no es lo contrario; la belleza ha sido una idea en constante movimiento, por eso su utilización debe centrarse en el objeto estético, desde lo que la misma obra significa, una valoración positiva y lo feo una negativa. Teniendo en cuenta que lo bello se debe captar “como algo que ha llegado a ser en su dinámica y, por lo tanto, según su contenido” (p.74). Así que debemos encontrar en el objeto estético el comportamiento de las valoraciones para poder establecer lo bello y lo feo.

Burke, al referirse a lo feo en relación con lo bello, dice: “Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime. Pero, no insinuaría bajo ningún pretexto, que la fealdad por sí misma es una idea sublime, a menos que estuviera unida a cualidades como las que excitan un fuerte terror” (Burke, p. 89). Esto amplía la idea de lo sublime y de lo feo. Lo que es feo, pero que crea un sentimiento de horror, es sublime, por ende, es bello, dejando de ser feo.

Para entender la idea de lo sublime, debemos partir de lo siguiente: “lo bello será (...) conceptualizado de tal modo que en él se halle sintetizado y totalizado lo que todavía Kant diferenciaba como «bello» y «sublime»” (Trías, p. 42); por eso, entender lo bello es entender lo sublime y viceversa; lo mismo hablar de lo bello es hablar de lo sublime.

La definición de Burke sobre lo sublime nos permitirá entender de manera concreta lo que es:

(...) el asombro es aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible, el asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto (Burke, p. 42).

Para Burke, toda idea que altere intensamente los sentidos, es sublime; lo que nos incite dolor, peligro, la violencia, todo lo terrible es un principio de lo sublime. Por eso nos nombra el horror, esto como parte esencial de lo bello en el juicio estético.

El horror es para Burke lo que es lo siniestro para Trías, es lo que causa terror porque nos es desconocido, no es familiar, como en casi toda la literatura gótica del siglo XVIII y XIX. Claro que no todo lo que es nuevo crea ese sentimiento, son determinadas cosas que se determinan sublimes por ejemplo, “imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano” (Trías, p. 47), como nos lo muestra Sade en varias de sus pasiones asesinas y criminales.

Para tener claro cómo determinar lo bello, utilizaremos los tres pasos establecidos por Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro*, los cuales son:

1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.
2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.
3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos (Trías, p.54).

La obra debe alterar los sentidos produciendo una sensación siniestra, de horror, también debe mostrar una gran parte negativa del hombre, esto para que se determine la obra sublime. Recordemos que si se desea acentuar esa negatividad, se necesita la contraposición del bien, pero no necesariamente en forma de negación. Las pasiones de Julieta, la falta de remordimiento por el asesinato de parte de Morel, no nos son familiares, y esto es lo que nos crea un sentimiento siniestro.

Si partimos de lo anterior, lo bello (sublime) está relacionado con lo siniestro (horror), que hace posible la conversión de objetos feos en sublimes (bellos), determinados por el gusto y la sensibilidad que hacen del juicio estético universal.

1.4. Estética de la violencia

Partamos de la premisa de Adorno: “el arte convincente se polariza en una expresividad que renuncia a toda reconciliación, que es dura y rechaza los consuelos, una expresividad que se hace construcción autónoma” (Adorno, p. 63); de esta forma se aleja de lo social (sin negar que parte de ella) y del fin utilitario que ésta puede tener sobre la obra.

Analizaremos el mal para poder entender todo acto violento por esta relacionadas y contenidas la una en la otra. La violencia es un acto maligno; por eso, al entender el mal, entenderemos la violencia y podremos llegar a concluir cómo una acción violenta-maligna hace parte o es un acto estético sublime en la obra.

Antes debemos aclarar que la idea de moral a trabajar a continuación, no parte de una idea relacionada con un ente social, aunque sí lo está con un ejercicio político, reconociendo la idea de que toda filosofía debe ser moral y política. Trabajando el elemento moral no sólo comprenderemos el mal, sino que también será posible introducir la idea de la violencia en la estética, llegaremos a reconocer el elemento ético que hace parte del objeto estético de la violencia.

Teniendo claros algunos conceptos esenciales para la teoría estética, ahora debemos adentrarnos en la idea del mal, sin olvidar su correlación con el acto violento para concluir cómo es un acto ético del mal. Pero, ¿cómo podríamos ver el concepto del mal, como un acto ético o moral? y ¿cómo el mal se convierte en bello, como afirmación positiva en la estética de la violencia?

Para entender el concepto del mal, debemos ver la moral e intentar dilucidar su máxima universal la cual es transgredida por él, y de qué idea podemos partir para decir qué acto es malo y cuál es bueno.

No podremos partir de un análisis empírico de acciones buenas desde la ley jurídica, o de la experiencia individual ya que coartaría el análisis literario centrándolo en un solo enfoque moral y nuestro fin es ampliar esa moral hasta determinar una acción mala como una valoración positiva.

Debemos mirar la idea de humanidad, desde la filosofía, su construcción, para así determinar cuál ley puede ser moralmente buena. Todo acto que atenta contra la humanidad es malo (podríamos decir), por eso deducimos: “Lo que distingue al crimen contra la humanidad de las otras acciones criminales, es que aquél tiene como objetivo desde el punto de vista de su intención, de su proyecto, la suspensión de las formas conocidas de la humanidad” (Rosenfield, p. 22), o también tal acción criminal que hace de la idea del “ser hombre” un cúmulo de proposiciones variables, dependiendo de la voluntad de los dirigentes políticos, mediante la violencia.

Las proposiciones que se desprenden de los “crímenes contra la humanidad” son la inversión del imperativo categórico. “La más notable de estas inversiones tiende a la trasgresión de las dos principales traducciones de éste: “tratar al prójimo como fin en sí mismo, jamás como medio” y “Honrar en todo hombre su humanidad”” (p. 23). Así partimos de la idea del mal como trasgresión de reglas morales en relación a la humanidad. La institución de lo inhumano o ahumano como fin de toda acción del mal, o también “considerar al otro, gracias al empleo sistemático de la violencia, siempre como un medio, como un objeto, jamás como un fin en sí mismo” (p. 23), son conceptos que serán constantes en la idea general del mal. Esto debemos tomarlo como una pregunta del hombre por el “ser del hombre”, tanto racional civilizado en contra posición a natural violento. Es la pregunta sobre lo humano y su relación con lo animal como nos lo muestra Sade y Rubem Fonseca.

El primer pensamiento del mal desde la esencia inteligible del hombre ha sido el de la libertad como principio esencial de lo humano, lejos de relacionarla con la naturaleza animal o de la causa temporal. Por eso, es esencial mirar la idea de libertad al lado de la del mal.

Si observamos al hombre formado por la libertad, advertimos que nos llevara a la idea de una igualdad, aboliendo toda diferencia esencial, esto desde la naturaleza. La libertad hace parte de la naturaleza del hombre.

Pero ¿cómo se relaciona la libertad con el mal? “El concepto del mal en su acepción ético-política, pretende explicar, precisamente, esta trasgresión de la libertad por el acto libre mismo” (p. 46), así se sitúa en la autonomía y ejerce la acción libre de pervertir una regla moral o de una regla de la propia capacidad humana de darse reglas. La regla como universal que choca hasta cierto punto consigo misma, haciendo posible la existencia del mal en la complacencia de libertad individual o social. Con esta idea perteneciente a la naturaleza del hombre, se da vía para una libre trasgresión.

Pero la idea de naturaleza se complejiza, ya que se hablaría de una en relación al hombre y otra del hombre. Para Kant el primer problema se vería de manera en que “La naturaleza aparece allí como un rico tesoro de disposición para un fin: la conservación de la especie humana” (p.52). Así veríamos otra manera de construcción moral, donde la naturaleza como medio plantea un punto de universalización de lo bueno, donde el amor sexual es la manera natural de conservación de la especie, y el amor a la vida el de conservación del individuo. El mal buscaría la trasgresión de las anteriores leyes morales.

Pero también la naturaleza es unificadora, ya que “la dimensión individual y la colectiva del hombre se reúnen en una finalidad planteada por la naturaleza” (p.53), donde ella está presente tanto en el “ser hombre”, como en el convivir de éste. Al ser el hombre él su último fin, es utilizado por ella para su conservación. Pero no es simplemente una relación planteada; la estrecha conjunción entre naturaleza del hombre y naturaleza, crea un pensamiento horizontal donde la libertad se sitúa en una legalidad natural y una histórico-política.

Al preguntarnos por la naturaleza del hombre, llegamos a pensar la esencia del hombre, de esta manera creamos proposiciones morales universales y de carácter formal con un alcance ontológico. Por eso, todo pensamiento que se haga alrededor del ser del hombre, de su esencia, será moral. Esto determinará el deber moral, que depende de la concepción que se tenga de la naturaleza humana, la cual plantea una relación racional del hombre y el deber ser.

La razón humana tiene frente a sí el “principio universal del actuar moral” como una creación propia, un poco oscura, las cuales son reglas de juego para su convivir. Por lo anterior, podremos decir que el enunciado moral máximo sería: “cada hombre, y por lo tanto cada individuo, debe tratar al otro como fin en sí mismo; es decir, debe honrar, en él y en el otro él, el concepto de humanidad que ambos comparten” (p. 61-62). Al poner en cuestionamiento la idea de humanidad, llegaríamos a preguntarnos por cómo entendemos la palabra *hombre*; de esta manera podríamos atribuir una calificación moral a una acción.

Si entendemos cuando Kant dice que “el hombre no es un ser racional: puede, debe serlo” (p. 66), la definición de hombre debe darse por relación consigo mismo. La relación del “ser hombre” se forma de manera negativa y finita consigo mismo. Al situarse en su naturaleza *inteligible*, éste, al ser libre, puede abandonar la idea del bien para complacencias individuales relacionadas con el amor propio, trastocando, concientemente sus acciones; llega a la perversión de máximas morales.

La tensión existente entre el bien y el mal es constitutiva de lo inteligible del hombre; está presente en su “deber ser” racional, animal, sensible y en su capacidad de ser; de implantarse reglas y de crearlas.

Pero aun la idea del bien y del mal se mantiene en tela de juicio, reconociendo que antes debemos entender el concepto “bien”. Podremos entender que mal no es más que la ausencia del bien, o trasgresión de éste, siendo el mal una premisa negativa; no podríamos decir lo mismo del bien que es en sí mismo una premisa positiva. “El concepto de bien se construye a través de una libre determinación de la razón por sí misma, y viene así a significar libertad” (p. 70). Se construye por medio de la experiencia, la razón mira qué es conveniente y qué no, en relación con su concepción de hombre y en la acción de serlo.

Pero el mal se transforma cuando la acción humana busca ser mala enfrentando al bien, de manera que lo niega. Su relación no es de trasgresión, es de negación; rechaza la idea del

bien, mas no está en contra, pero continúa siendo negatividad en negación de una positividad, ya que su pretensión es el mal.

La razón llega al mal por sí misma, partiendo de las reglas del pensamiento establecidas, en el planteamiento del concepto hombre, dependiendo de esto, se puede introducir al mal sustentándose en sí misma. La cuestión es la de “un concepto del mal que se relaciona formalmente con la libertad y la razón, lo cual pone concretamente en escena el concepto de naturaleza humana que está esperando allí” (p. 79). Por eso, toda noción de la naturaleza humana, de la libertad y la razón es una idea en relación con el concepto del mal. Por ello se cree que el pensamiento del mal debería estar sometido a las exigencias de la coherencia lógica y no sucumbir en sus contradicciones. Pero al pertenecer a la naturaleza y al no ser estático, es difícil mantener una coherencia en sí, además que depende de la idea del bien que es variable dependiendo de la razón.

Lo malo en sí mismo es una forma de perversión que no tiene otro propósito que el acto del mal, poniendo en duda los principios integrantes del “ser del hombre”; no tiene otro fin que el mal, anulando a su opuesto.

Una de las significaciones “del acto malo es la que nace del abandono de la libertad, de un dejarse ir en la satisfacción inmediata: la satisfacción del amor propio” (p. 188), también podríamos verlo para quienes conviven en el bien absoluto. Los dos absolutos son ausencia de libertad, pero el primero es complacencia propia e inmediata, el segundo social y a largo plazo.

Pero si queremos ver cómo el mal se convierte en ético, debemos entender que: “se podría calificar de moral a tal transgresión si se entendiera este término en el sentido kantiano de una universalidad formal que da la regla para medir valores morales y, por esto, se plantea como principio racional del actuar humano” (p. 185). Por eso, para juzgar un acto malo como moral, su actuar debe estar mediado por la razón.

Al tomar el mal como “trasgresión de una ley moral que reconoce a esta ley negativamente, uno está atrapado en la explicación del mal como momento segundo y subordinado, que confirma indirectamente aquello mismo que ha sido negado” (p. 192), de esta manera no podríamos llegar a ver el mal como moral y menos estético. Por eso, no se debe abordar el mal desde una ley moral que reconozca esta transgresión como negativa.

También existe otra manera de trasgresión que no simplemente se queda en el ámbito individual o colectivo, sino que afecta los dos, y tampoco es negación de algo dado, se plantea a sí mismo como individual y al tiempo colectivo, necesariamente maligno que afecta los principios de la racionalidad humana. Es una acción mala en la cual no necesariamente se actúa contra los hombres, sino que se pone en duda el fundamento mismo del “ser del hombre” y de la naturaleza humana. Esta acción mala “busca plantearse como maligna en sí y para sí, en una búsqueda positiva del mal como fin último” (p. 187). Esta forma de anulación de lo bueno, haciendo posible que la razón convierta al mal en búsqueda positiva en sí misma, es la que necesitaremos para dilucidar qué acción maligna se convierte en bella si designamos esta idea como una valoración positiva.

La explicación sobre el mal nos ayuda a introducir la idea de la violencia, donde la violencia es en sí misma y es su fin, como lo analizaremos más adelante en la obra de Sade y *El caso Morel* de Fonseca. En la estética de la violencia se hacen latentes todos los aspectos relacionados con el pensamiento del mal, donde se relaciona con la idea de la naturaleza del hombre y el “ser del hombre”, poniendo duda constante y por esto en construcción el concepto de *hombre* y libertad, que gira alrededor de la pregunta sobre la humanidad y la relación de la naturaleza con el hombre.

La idea del mal por el mal se hace presente por el cuestionamiento sobre una verdadera naturaleza del hombre, esta pregunta es la constante en Sade y Fonseca. Sabemos que la violencia es parte del mal, aun sin que se tome como crimen, así lo hace Sade, o como Fonseca quien imposibilita la determinación de si es o no la violencia un crimen. En sus escritos está presente el crimen por el crimen, acentuando la valoración del mal por el mal.

Capítulo 2. Sade y Fonseca, rasgos esenciales de su vida

Antes de comenzar este capítulo, determinaremos lo que para nosotros significa impulso estético. Es formado por aspectos personales del autor sin los cuales su obra sería imposible. Cada autor tiene un entorno diferente, puede ser por ejemplo el pensamiento de su país, su estatus social, su modo de vida o su época; lo mismo podríamos decir de sus lecturas, viajes. Estos aspectos pueden marcar una mente sensible como la de un autor. Aun determinando similitudes y demostrando diferencias de épocas, el fin estético puede ser similar por contener las mismas preguntas, similares lecturas y caracteres gemelos.

El impulso estético lleva al artista a ser artista y tomar la palabra de su época; ese impulso estético es similar al carácter, o al pensamiento de una persona. Se da con el tiempo y la experiencia, él mismo le habla al autor y lo guía. No todo en la vida marca un impulso estético, no todos los recuerdos llevarán al autor a crear una obra determinada, son sólo algunos, se verán reflejados en la obra y en el objeto estético. Por eso, intentaremos determinar cuáles fueron para Sade y Fonseca esos sucesos, lecturas o pensamientos que hicieron posible su impulso estético.

2.1. Donatien Alphonse François de Sade

Donatien Alphonse François de Sade nació el 2 de junio de 1740 en un hogar aristócrata, el palacio de los Conde, hijo de Jean-Baptiste conde de Sade y Marie-Éléonore de Maille de Carman, emparentada con una de las ramas de la casa Bourbon-Conde. Su procedencia le

va a dar tanto ventajas en sus primeros años, como desventajas en el futuro; será perseguido por los de su linaje y condenado por pertenecer a éste. Su educación comenzó en 1750 en el colegio Louis-le-Grand de París, donde los jesuitas educaban a los hijos de los aristócratas más importantes de Francia. Un año después ingresa a la escuela preparatoria de caballería. Iría a la guerra a combatir en un regimiento. En 1760, una autorización del rey permite que el conde de Sade ceda a su hijo el cargo de lugarteniente general de las provincias de Bresse, Bugey, Valromey y Gex.

En 1763 contrae matrimonio con Renée-Pélagie y entra en su vida la mujer que (según él) lo martirizará hasta el final de sus días: Marie Madelaine Masson de Plissay, la presidenta de Montreuil, su suegra. Entendamos que la relación entre Sade y la presidenta no fue desde un comienzo tortuosa por el contrario, gracias a ella, Donatien salió bien librado de su primer percance de libertinaje. En el mismo año, en las noches del 18 y 19 de octubre, lleva a Jeanne Testard de veintidós años, embarazada, a la casa de Mouffetard, luego de que una alcahueta se la presentara. En la casa, según el testimonio de Jeanne, fue expuesta por Sade a vejámenes inimaginables, azotes, blasfemias y sodomía. Esta última acusación pudo llevarle a la muerte, por ser la sodomía castigada con la horca en el siglo XVIII, pero no se le comprobó aquel “gusto exquisito”¹⁰. Comenzará una vida agitada de libertinaje y persecuciones. En 1768 ocurre el caso más nombrado, el de Rose Keller, contratada por Langlois, criado de Sade. Fue llevada, según su declaración en el juicio, bajo amenazas de muerte, a Arcueil. Luego de llegar, fue conducida a un sótano donde había varios objetos de tortura, crucifijos e imágenes eróticas. Ella es ultrajada por Sade, amenazada de muerte,

¹⁰ De esta manera la mayoría de los libertinos describen a la sodomía en Sade.

flagelada y cortada; según Keller, fue obligada a escupir y pisotear un crucifijo, además de blasfemar sobre la santa imagen, sin prestar atención a ninguna de sus súplicas apelando a la bondad. El 23 de abril es conducido Sade a la prisión de Pirre-Encize, junto a Lyon. Cobra la libertad luego de siete meses y es obligado a vivir en su castillo de La Coste.

El castillo de La Coste va a ser el palacio para los deseos de Sade, ahí se representarían obras, se harían orgías, se complacerán los placeres de la vida exigente de un gran libertino. La vida será calmada y amable para el marqués luego de sus siete meses de encarcelamiento. Pero también será el sitio de su perdición. Se le acusará de secuestro de jovencitas, de torturarlas y corromperlas; de torturar niños y de asesinarlos. Se encontrarán huesos humanos que, según testigos, eran de sus víctimas, pero en palabras de Sade habían sido otorgadas por una actriz, sirvienta e íntima amiga de él.

La mala imagen que fue ganada por el caso de Keller, le valió el odio de los Sade quienes hicieron lo posible por que Donatien no saliera de la cárcel, también ganó el rencor de la presidenta de Montreuil quien terminaría de encubar su odio hacia Sade cuando éste huyó hacia Italia perseguido por su joven cuñada, a quien conoció también íntimamente en La Coste.

En 1772 vuelve nuestro autor a estar en problemas de libertinaje. Acompañado de su criado Latour contrata cuatro prostitutas, expuestas a liviandades como el azote y la sodomía; Sade, inspirado en sus investigaciones científicas, les ofrece dulces de néctar que contienen cantárida —o mosca de España como también se conoce— creyéndolo un afrodisiaco; “dos

pastillas de cantárida, habituales por lo demás entre la galantería, que las conocía con el nombre de «píldoras galantes a la Richelieu», no resultaban dañinas; pero las dosis que Sade utiliza resultan casi mortales” (Armiño, p. XXVIII). Esto hace que se vuelvan a abrir los procesos contra Sade, se le sentencia a prisión; al enterarse de esto, huye hacia Italia.

El 7 de septiembre de 1778 Sade vuelve a ser encarcelado. En 1782 comienza la escritura de *Los 120 días de Sodoma* que termina en la Bastilla y escribe *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*. En 1784 es trasladado a la Bastilla. Para 1789 es trasladado a Charenton por haber instado a la gente que pasaba frente a la cárcel a quemar la Bastilla, denunciando abusos por parte de sus carceleros. Ese mismo año el pueblo se toma la Bastilla, pero sin Sade dentro, perdiéndose así muebles, retratos, libros y manuscritos, entre ellos, *Los 120 días de Sodoma*, que nunca volverá a ver Sade.

En 1790 Sade recobra su libertad, gracias a la deroga de la *lettres de cachet*. Trabaja para la revolución al ser elegido presidente de la sección de Piques en 1792. Un año después es procesado junto a su editor por posesión de una obra que va en contra de la moral, *Aline y Valcour*; dura prisionero ciento doce días. Sus obras se comienzan a editar anónimamente. Similar que *Justin* a la cual nunca puso su nombre.

Pero su gran sueño de ver a una Francia republicana se le vendrá encima; la misma revolución lo devolverá a la cárcel en 1801 por posesión de cuadros licenciosos y obras obscenas, y por ser el autor de *Justin* y *Juliette*. Vivirá en Charenton hasta el 2 de diciembre de 1814, día de su muerte.

Los testimonios que nos quedan de los primeros casos imputados a Sade, son suficientes para saber que sí era un libertino; no hay duda de que en verdad así fue. Su odio hacia la religión siempre se vio reflejado en toda su producción y el amor a la sodomía se expresan por medio de su filosofía. Pero el grado máximo de violencia, el asesinato, eso no se le puede comprobar. Sade fue un gran lobo hambriento antes de sus varios encierros, pero, gracias a ese encierro es el gran monstruo que conocemos. El encierro hace que la creación estética sea la única manera de liberación del espíritu, ya que el cuerpo está coartado. El arte es en él la única forma de liberación posible y esa liberación lleva a Sade a percibir la “verdadera” naturaleza humana, la mala.

2.1.1. Impulso estético en Sade

Es innegable que la cárcel fue para Sade el elemento que le hizo posible conocer de la condición humana, esa parte que sólo un hombre pensante, solitario y enérgico podría ver. El hombre en su cárcel, es liberado por la destrucción del mismo hombre. Sin el hombre, ese hombre es libre. Pero nunca encontró esa libertad tan añorada, vivió en su búsqueda, en la idea de la voluptuosidad del deseo, pero su insatisfacción con relación a sus deseos lo llevó a la destrucción y de ésta a la “despreocupación”¹¹.

Para llegar al porqué de la creación estética en Sade, debemos aclarar el gran enigma ¿fue o no un libertino? Claro que lo fue, sin duda, su vida sexual fue desbordada, como la de toda

¹¹ Término citado por Bataille en su ensayo *Sade 1740 – 1814*.

la monarquía francesa del siglo XVIII; él no fue el único en disfrutar de azotes, de sodomía, de blasfemias y otras pasiones más. No olvidemos que su inspiración fue aquello que lo rodeó, así como sus viajes y sus experiencias. Nadie mejor que el autor para contarnos su opinión: “Sí, soy un libertino, lo confieso, he concebido todo lo que se puede concebir en este terreno, pero seguramente nunca he hecho todo lo que he concebido ni lo haré jamás, soy un libertino pero no soy un *criminal* ni un *asesino*” (Pauvert, p. 398); él mismo nos responde la diferencia entre su vida y su obra, ésta no tiene límites, va hacia el infinito, sin detenerse. Esto, gracias a que el cuerpo es cohibido, se le prohíbe la acción. Sin esa detención corporal, la mente no habría tenido necesidad de llegar a la voluptuosidad de la escritura. Muy diferente de Réstif de la Bretonne (Sacy 1734 – París 1806†), enemigo de Sade —sentimiento mutuo— quien en sus textos busca una afirmación del hombre, humanizando las relaciones sexuales desde su moral del incesto. Réstif es la conservación del amor; Sade, su negación; el primero es la complacencia del “otro”; el último, su destrucción. Sade es la escenificación de lo imposible.

Sus temporadas injustas en la cárcel crean una conciencia de odio que la sociedad le tiene, ese mal que siempre vio en la humanidad. Lo llevaron a odiar a todo ser humano, a desear su destrucción, todo reflejado en su obra, ese impulso de odio se combina con su deseo libertino hasta llevar todo furor de la razón a la filosofía del mal. “(...) al excluirse de la humanidad, Sade no tuvo en su larga vida más que una ocupación que decididamente le interesó: enumerar hasta el agotamiento las posibilidades de destruir seres humanos, destruirlos y gozar con el pensamiento de su muerte y sus sufrimientos” (Bataille, 1981, p.92), todo el tiempo disponible de una mente repleta de deseos voluptuosos; sólo puede llegar a

la creación de una obra voluptuosa, guiada en un comienzo por la conciencia que se abandona a la inconsciencia.

Las lecturas de Sade también crearon esa conciencia ilustrada y razonable, liderada por Diderot, que lo único que podía percibir era el mal dentro del hombre. Un hombre que leía en latín, italiano, alemán y un poco de español e inglés y por supuesto, francés, con una política republicana más bien llevada hacia una especie de “materialista mecanicista” (Álvarez, p. 14)¹² —no toca el problema económico—, y en contra de crímenes del estado, pudo llegar a ver lo que la humanidad era en su más oscuro y recóndito espacio, en su naturaleza.

Luego de que sintiera ese abandono de parte de la humanidad y de Dios, Sade quedó solo con el razonamiento material, con su gran dios: la Naturaleza. Ella inspiraba cada una de las letras de sus escritos, cada uno de sus pensamientos, cada uno de sus ideales. La vida le pertenece a la Naturaleza, lo mismo que la muerte. Similar a La Mettrie para quien es “La naturaleza (...) la madre de todo lo existente” (p. 11). Para Sade llega a ser la creadora y la destructora.

¹² En la introducción a *Escritos filosóficos y políticos*, de Donatien de Sade, Alfredo Juan Álvarez hace una introducción al pensamiento filosófico y político de Sade. Muestra la importancia de sus ideales para la modernidad, para poder entenderlo como lo que en verdad es, un profeta de nuestra era: “Vivió la polémica entre la religión natural al estilo volteriano y sobrenatural; leyó a los materialistas y a los idealistas (...) siguió con puntualidad a La Mettrie, D’Holbach y Hervertius” (Álvarez, p. 11); “Así, su obra es (la de Sade), por una parte, el reflejo violento del materialismo mecanicista —según lo llamó Marx— y por otro, el ensayo de un nuevo lenguaje espiritual, el extremismo como única forma de solución, el extremismo como estado ontológico” (p. 14).

La razón es el instrumento que su época dio a Sade, arma que empuñó en contra de la humanidad. “El hombre en el ejercicio de su racionalidad, una vez librado de los prejuicios morales, religiosos o políticos, es capaz de construir proposiciones morales concernientes a la universalidad del hombre que lleva en ellas las reglas de su justificación” (Rosenfield, p. 61).

Es Sade el resultado de su época, pero también de todas las anteriores, como cada autor lo es, rodeado de doble moral, de libertinaje desmedido, pero prohibido, de monarquías egoístas y de ideas de alienación¹³. Pero “sin la reclusión, la vida desordenada que hubiera llevado no le habría permitido la posibilidad de alimentar un interminable deseo, que se proponía a su reflexión sin que pudiera satisfacerle” (Bataille, 1981, p. 99) y sin esa insatisfacción, la voluptuosidad no habría aparecido y sin ésta, lo eterno, ese perseguir al otro, destruyéndolo, pero él retornando de nuevo, como un inmortal, como la verdadera naturaleza del deseo: infinito, insaciable e inalcanzable.

2.2. Rubem Fonseca

Nace el 11 de mayo de 1925 en el estado de Minas Gerais en el pueblo Juiz de Fora. Viaja a Río de Janeiro para estudiar Derecho, trabaja como Comisario en el Distrito 16° de la Policía. Hizo en Nueva York una especialización en derecho penal y también de administración en Boston.

¹³ Este término es el que se utilizaba para designar locura. Como su significado lo determina, son personas alejadas del mundo, tanto moral como religioso.

La información sobre la vida de Fonseca es muy poca, mirar sus biografías es mirar los mismos datos, cortos y exactos. Siempre ha sido reacio a ser conocido, a dar entrevistas, a dar su opinión, “confiesa que cualquier opinión que pueda dar se encuentra formulada en su obra” (Umaña, p. 71).

Su primer libro de cuentos, *Los prisioneros*, fue editado en 1963, donde ya da a conocer la crudeza de sus relatos, en su mayoría de personas marginales de la sociedad, personas de la clase A o clase B¹⁴; las personas de clase C aparecerán en 1975 con el libro de cuentos *Feliz año nuevo*, que agudiza su sátira social y crudeza en el contenido. En 1964 el régimen militar llega a Brasil, luego de que derrocaran a Getulio Vargas; en esta época el Estado militar “con una mano enarbolaba la bandera del sentimiento nacionalista, con la otra ejecutaba su programa de represión y censura animado por la paranoia vivida en toda América y fomentada por Estados Unidos, de la amenaza comunista” (Umaña, p. 8); el poder militar estará hasta 1984.

Feliz año nuevo tuvo una muy buena acogida, llegó a estar entre los libros más comprados en ese año y similar a lo sucedido con los libros de Sade, Joyce y Bataille, será víctima de la censura. Un año después de su primera edición, el ministro de justicia, Armando Falcão, ordenó decomisar todos los ejemplares de este libro, que se encontraban en venta. Qué mejor que leer las declaraciones sobre este acto de parte de tres grandes representantes del Estado en ese entonces: Senador Dinarte Martiz: “Suspender *Feliz año nuevo* fue poco.

¹⁴ Esta forma de división se puede encontrar en algunos cuentos de Rubem Fonseca. La clase A es la alta y la C es la baja, siendo la B clase media.

Quien escribió aquello debería estar en la cárcel y quien dio acogida también. No conseguí leer ni una página. Bastaron media docena de palabras. Es una cosa tan baja que el público ni siquiera debería conocerlo. (...) El ministro Armando Falcão comentó: “Leí muy poco, tal vez unas seis palabras y eso bastó” (Garrido, p. 16)¹⁵; la explicación que dio Falcão en un comunicado fue: “por exteriorizar materia contraria a la moral y las buenas costumbres” (Umaña, 75). Su obra *El caso Morel* (1973), ópera prima, corrió con igual suerte.

La idea de “moral” ha hecho que varias obras tengan el mismo destino. No sólo se puede decir que los culpables son los militares, son aquellos que dicen llevar la verdadera moral. Ellos hicieron que las primeras ediciones del siglo XX en francés del Marqués de Sade, en 1952, fueran sacadas del mercado, además de llevar a juicio al editor Jean-Jacques Pauvert, por sus ediciones, lo mismo dos años después por ediciones de Bataille.

No será hasta 1989, luego de doce años que Fonseca comenzara su lucha legal en defensa de sus obras, será removida la censura contra *El caso Morel* y *Feliz año nuevo*, en Brasil.

Hasta la fecha Rubem Fonseca ha escrito dieciséis libros de cuentos y antologías y diez novelas, además de guiones para películas y una serie de televisión inspirada en su personaje Mandrake.

¹⁵ Es la introducción al libro *Los mejores relatos*, de Rubem Fonseca, editado por Alfaguara.

2.2.1. Impulso estético en Fonseca

Intentar dilucidar el impulso estético en Fonseca es mucho más difícil que en Sade; la información sobre Sade es vasta, además de que en este tiempo los investigadores de su vida han despejado varias leyendas que se tejieron a su alrededor; pero la información sobre Fonseca es poca; los hechos de su vida son simples. La mayoría de los investigadores nombran sus experiencias en la policía que es parte esencial en su literatura, y esto es innegable, por ejemplo, Mandrake es investigador y abogado; en *El caso Morel*, el abogado de Morel es policía, abogado y escritor. También le sirvió para conocer los bajos fondos, para mirar la naturaleza violenta del civil y del policía, los abusos de poder y los problemas sociales.

Pero no podemos decir que sea el punto central, como todo buen escritor, parte de la realidad y llega a la ficción. No podemos caer en el error de tomar a Fonseca como un denunciante de los problemas sociales de su época, ya que “Las obras de arte reflejan la interioridad del artista muchísimo menos que lo que se imagina el médico, que solamente le conoce en el sofá psicoanalítico” (Adorno, p. 20). Debemos analizar las obras abandonando todo juicio subjetivo, por ende, dejar nuestra moral y acompañar al narrador a su más allá moral, llegar al relativismo moral; “el arte es la antítesis de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella” (p. 18) y de una forma simplista, política y moral. Tanto el autor como el narrador-personaje contienen una moral establecida en la obra. Hecho similar con Sade, no se puede decir que él hiciera todo lo que narró y menos que lo haya presenciado; todo proviene del autor-escritor, de la mente de él, para llegar a un más allá de la realidad.

“La actividad estética rememora esta realidad preexistente del conocimiento¹⁶ y del hecho —la naturaleza y el hombre social—, los enriquece, los completa y crea, en primer lugar, la unidad intuitiva concreta de estos dos mundos —coloca al hombre en la naturaleza, entendida como su ambiente estético— humaniza la naturaleza y «naturaliza» al hombre” (Bajtín, 1989, p. 35), por eso mismo no podríamos hablar de una apreciación moral de denuncia; el autor se aleja de su moral, de sí mismo en el objeto estético. La obra está aislada de la realidad, ella crea un mundo que no es el nuestro, por eso la crítica, desde nuestra moral, haría de la obra un escrito más, comparable a cualquier otra obra sin preocupación estética.

La realidad, el conocimiento y la ética —por ende, de la moral— que hacen parte del objeto estético y se somete a éste “está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado” (p. 37) que sería el contenido de la obra de arte. Pero, sobre todo, el juicio estético debe estar lejos de toda moral social, ya que “La infiltración de la moral en lo estético, tal como Kant lo describió, a propósito de lo sublime y no en las obras de arte es considerada por la apología de la cultura como una degeneración” (Adorno, p. 71). Ya que un tabú o una idea moral podría cohibir el juicio de lo bello y lo feo.

¹⁶ Para Bajtín “El conocimiento no acepta la apreciación ética ni la presenta en forma estética de la existencia, se aleja de ellas” (Bajtín, 1989, p. 33).

Luego de reconocer la imposibilidad de conocer el impulso estético en Fonseca por medio de sucesos en su vida, como se hizo con Sade, debemos adentrarnos en algunos pasajes de su obra, pensamientos que nos ayuden a ver gustos, ideas, y sueños del autor-escritor. Pero esto teniendo en cuenta lo que Rufus en la novela *Diario de un libertino*, nos advierte: “Si mi biografía está solamente en mis libros, considerados, como dijo un crítico, un repertorio inmundo de depravaciones, perversiones, degradaciones e inmoralidades repugnantes, seré mal interpretado. La biografía de un escritor puede estar en sus libros, pero no bajo la visión simplista de los zuckermanianos”¹⁷ (Fonseca, 2007, p. 112-113).

O ver su obra desde el síndrome que el lector puede sufrir llamado “síndrome de Bulhão Pato (...) haciéndoles deducir que determinado personaje es una representación o una caricatura de ellos mismos” (p. 116). Esto provoca una defensa o un ataque hacia ese personaje que se burla del lector.

Como una especie de ímpetu, la escritura le llegó a Fonseca tardíamente; es un escritor que se hace, por ser un “lector insaciable que leía cien páginas en una hora” (Garrido, p. 14), según el testimonio de Romeo Garrido. Similar a Sade, sus conocimientos se traslucen en su escritura, citas de varios autores, en su gran mayoría europeos, ya no lo diría Gustavo Flavio, personaje de la novela *Pasado negro*¹⁸: “«De todo lo que se escribe, aprecio sólo lo que alguien escribe con su propia sangre», dijo Nietzsche, para quien la sangre y espíritu eran la misma cosa. Mis primeros libros fueron escritos con sangre. Oculto en una casa

¹⁷ Para Rufus, el síndrome de Zuckerman le pertenece solo al lector, y es cuando éste cree que el personaje de la obra es el áter ego del autor. Lo explica en la página 112 de la edición de Editorial Norma del año 2007.

¹⁸ En portugués el título de esta novela es *Bufo & Spallanzani*.

durante diez años tenía que acabar surgiendo en mi espíritu la misma revuelta que arrebató al marqués de Sade” (Fonseca, 1986, p. 171).

Su preocupación, en la mayoría de sus escritos es la escritura; él pasa por varios estilos: novela negra, novela histórica, cuento corto, novela corta, “Yo soy distinto cada semana, cada día, soy contradictorio, brutal y delicado, cruel y generoso, comprensivo e inexplicable” (Fonseca, 2007, p. 230). Estas son palabras de Rufus, aplicables a la obra de Rubem. A pesar de que se suponen sus obras contradictorias, en su mayoría algo las unifica; es una mirada imparcial hacia los juicios morales; Fonseca es similar a Sade; llega al estado de indiferencia. La obra está enmarcada y unificada por esa naturaleza humana relacionada con todas las pasiones humanas, en su parte más trascendental, las relaciones sociales de conversación, un pensamiento sobre un hecho político-social y sexual, así como tabúes, acciones desenfrenadas, búsqueda infinita y desbocada del placer guiado por el deseo, ese que es inasible, ininteligible. Pero, ¿cómo ver la naturaleza humana, según los escritos de Fonseca? En el cuento *Intestino Grueso*, que es una entrevista a un autor de novelas tachadas de pornográficas, se nos explica: “para entender la naturaleza humana es preciso que todos los artistas excomuniquen el cuerpo, investiguen de la manera que sólo nosotros sabemos hacer, al contrario de los científicos, las aún secretas y oscuras relaciones entre el cuerpo y la mente, desmenucen el funcionamiento del animal en todas sus interacciones” (Fonseca, 1977, p. 197).

Ese impulso que, similar a Sade, llevó a Fonseca a escribir, muestra un intento de dilucidar la naturaleza humana desde la creación estética. No simplemente es una escritura que habla

sobre una realidad social; Fonseca va más allá, no se queda en el realismo, no es un panfleto; es un objeto estético en busca de su perfección estilística. Las injusticias conocidas por él hacen parte del impulso, pero no son el fin, no se convierten en el contenido esencial. Ese contenido está alejado de la realidad para crear la suya, desde su moral. Él acaba con los tabúes, crea los suyos, si es que los llega a tener.

Capítulo 3. Sade y Fonseca: por una estética de la violencia sexual

Luego de aclarar los conceptos que son el eje del análisis estético de la violencia sexual en la obra de Sade y *El caso Morel* de Fonseca, al entrar en el análisis de nuestro objeto estético, iremos aclarando el concepto sobre la sexualidad, ya que es el pilar de la comparación a establecer en este trabajo. Hablaremos primero de lo sexual y luego de lo violento para así, en un tercer paso, unificar estos dos conceptos. De esta manera llegaremos a comprender el término de “violencia sexual”. Todo esto sin olvidar que se hace desde un análisis estético el cual posibilitará la inclusión de este concepto en lo bello.

3.1. Lo sexual

Siempre que se intenta hablar de lo sexual se entra en lo erótico. Bataille hace la distinción entre lo sexual animal y lo erótico, siendo éste una sexualidad lejana al fin primario natural, el de la reproducción. Por eso dice que la sexualidad humana no siempre es erótica, sólo “cuando no es rudimentaria, cuando no es simplemente animal” (Bataille, 2004, p. 339), cuando, como ya lo dijimos, está alejado del impulso natural de conservación.

Esa parte que aleja al hombre de lo animal es lo racional. Por eso “El erotismo es uno de los aspectos de la vida *interior* del hombre. No debe engañarnos el hecho de que busque incesantemente un objeto de deseo *en el exterior*. Pues si ese objeto existe como tal, es en la medida en que responde a la *interioridad* del deseo” (p. 338). Entonces, otra diferencia entre la sexualidad animal y la humana es la interioridad de ésta.

La comprensión del erotismo conduce al entendimiento de la naturaleza humana; nos adentramos a lo más profundo. Es el cuestionamiento del ser conscientemente. Este punto ya lo tenían en cuenta civilizaciones como la china, japonesa, india y hasta romana. Escritos como el *Kama Sutra* para la India o el *Tao del amor* en China.

El erotismo es un “ámbito inmaterial diferenciado de la mera reproducción sexual” (Campillo, p.38), pero no de la sexualidad humana. En nuestro trabajo es difícil diferenciar entre erotismo y sexualidad, las dos aparecen unidas en las obras de Sade y Fonseca, el erotismo como mirada al interior humano, también como impulso del deseo, pero, también la sexualidad como impulso del deseo y del acto erótico. La carnalidad de la relación existe en los textos, ese impulso que lleva al ser a la sexualidad está mediado por la racionalización del autor, llevándola a una erotización. Por eso, en la mayoría de momentos, hablar de sexualidad es hablar al tiempo de erotismo y viceversa. No se pueden desligar esos conceptos; los dos se mantienen juntos en la actualidad, sobre todo, en una expresión artística de éstos. En “El arte erótico, la verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia” (Foucault, p. 72) de lo sexual.

No podemos confundir la idea de que lo erótico es el deseo amoroso no más o la idea de una relación pasional bella¹⁹ e higienizada. El erotismo va más allá de lo moral, aun estando en algunos momentos mediado por ella, se abandona al deseo, busca cualquier medio

¹⁹ En el sentido de bueno, limpio, moralmente correcto, admirable; no desde nuestra idea de lo bello.

para satisfacerlo, encuentra la forma de hacerlo, hasta que el placer acaba con el deseo, para llegar a la “despreocupación”²⁰.

Determinar en qué momento hablamos de erotismo en una obra o en qué de sexualidad es difícil, pero sobre todo erróneo. ¿En qué momento encontramos un erotismo sin sexualidad? En ninguno, mas sí podemos encontrar momentos de sexualidad sin erotismo, en donde la interioridad del ser desaparece y solo queda su animalidad, es decir cuando deja de ser racional. La obra de Sade y Fonseca contiene la carnalidad necesaria para poder denominar la sexualidad, también contienen la racionalización para ser erotismo.

Así que al ser difícil esa diferenciación, hablaremos en gran medida de sexualidad, para no terminar en confusiones, reconociendo que en nuestro estudio, al nombrar sexualidad, estamos hablando de erotismo, ya que en todo momento la racionalización del acto sexual está presente; no existe un rasgo de animalidad en el “Ser” en las obras de Sade y Fonseca, aun cuando se intenta imitar al animal, al hacerse consciente de esa imitación, se elimina la animalidad.

3.2 La violencia

Recordemos lo que Rosenfield nos dice sobre la trasgresión de la “universalidad formal de la ley”: “considerar al otro, gracias al empleo sistemático de la violencia, siempre como un medio, como un objeto, jamás como un fin en sí mismo” (Rosenfield, p. 23), donde entraría

²⁰ Término que utiliza Bataille como final del desencadenamiento en el impulso erótico sexual.

la idea, inseparable del concepto del mal. Pero, ¿hasta qué punto una acción violenta afecta la libertad del otro o la mía?, ¿qué violencia se determina como buena o mala? Estas respuestas se deben responder desde nuestra concepción de la naturaleza humana.

Esa naturaleza humana se debe determinar desde la historia, por eso normalmente el hombre se encuentra con su naturaleza violenta. Como Lipovetsky lo diría: “La cuestión con todo invita a conceptualizar basándose en los grandes períodos históricos: durante milenios, a través de las formaciones sociales más diversas, la violencia y la guerra siempre han sido *valores* dominantes” (Lipovetsky, p.173). También la venganza justificada y los rituales violentos. Esto lleva a que autores como Sade y Fonseca reconozcan en el hombre una naturaleza mala, la cual lleva a conclusiones como: “El estado de la naturaleza es un estado de guerra, de ataques violentos a la libertad del otro, es un estado de desencadenamiento de pasiones y emociones” (Rosenfield, p. 72), similar al desencadenamiento que es el impulso erótico, en donde “la sensualidad —que libra de las trabas ordinarias— se despierta no sólo ante la presencia, sino también ante una *modificación* del objeto posible” (Bataille, 1981, p.96).

Las expresiones de la violencia son bastantes, y también se desarrollan en espacios variados, por eso la violencia social, donde el ladrón asesina a su víctima, es diferente de la del país que defiende su soberanía en relación con otro. Son divisiones a gran escala y analizarlas nos mostraría gran parte del funcionamiento social, pero no encontraríamos respuesta a la interioridad del hombre, ya que son problemas que explicarían la relación exterior del hombre con su mundo interior. Pero si miramos la violencia en la relación sexual o la vio-

lencia ejercida por un asesino en serie, estaríamos preguntándonos por la interioridad del Ser, su relación de sí mismo consigo mismo. Son formas de violencia diferente, pero sólo una idea las unifica, el mal.

Para ilustrar un relato sobre la violencia social, podríamos tomar el cuento *Feliz año nuevo* del libro con el mismo nombre, donde los tres personajes de bajos fondos entran a robar a una casa de la parte adinerada de Río de Janeiro. No sólo está el robo, también el asesinato, en donde los asesinos no dan ni la mínima muestra de arrepentimiento o culpa. Poseen una indiferencia total. Para entender mejor el por qué, miremos la parte en que el narrador intenta hacer pegar un cuerpo a la pared luego de dispararle: “Tiré justo en medio del pecho, vaciando los dos caños, con aquel trueno tremendo. El impacto arrojó al tipo con fuerza contra la pared. Fue resbalando lentamente y quedó sentado en el suelo. En el pecho tenía un orificio que daba para colocar un panetone” (Fonseca, 1977, p.25).

También al comienzo de *120 días de Sodoma* es nombrado un problema social, “las guerras incesantes que caracterizaron el reinado de Luis XIV fueron un mal para el hombre común únicamente; para los chupadores de sangre que revoloteaban cerca de la corona, preparados para sacar provecho de cualquier desastre, no fueron menos que una bendición” (Sodoma, p.171). Entre estos últimos se encuentran los cuatro libertinos de ese libro.

Un ejemplo de la violencia ritual en Fonseca lo encontramos en el cuento *Nau Catrineta* del libro *Feliz año nuevo*, en donde el ritual es de iniciación en la edad madura. El narrador vive con sus tías, ellas son administran la casa, pero para ser el hombre adulto, quien man-

da, debe comerse una mujer a quién él ame: su novia, acto antropofágico. Se organiza un ritual con instrumentos sagrados para la familia, el más importante es el libro de la narración del Nau Catrineta.

Sade, aunque tuvo preocupación por el mundo de la política, nunca su estética tuvo una relación con ésta. Sólo con introducciones de cortos pensamientos, o ideales, pero en ellos habla Sade, más no sus personajes.

3.3. La estética de la violencia sexual

Si en el sólo hecho de hablar sobre sexo encontramos grandes tabúes, en su mayoría provenientes de la moral religiosa²¹, sin nombrar el acto sexual; al hablar sobre la violencia sexual encontramos más trabas. No simplemente desde la religión, también desde la sociedad, ya que al creerse preservadora de la humanidad, debe controlar toda expresión que esté en contra de la civilización pacífica del hombre, de sus principios morales. No es suficiente romper el tabú que nos cohibe hablar de sexo, debemos ir más allá y romper el que estigmatiza la violencia sexual como un acto contra natura, o como un acto animal y así analizarla lejos de una subjetividad regida por una experiencia o una moral impuesta, similar al análisis del mal, ya que seguimos hablando de violencia, pero esta vez desde la sexualidad.

²¹ Este tema lo analiza Foucault en su libro *Historia de la sexualidad*, primer tomo, en el capítulo *La implantación perversa*. Explica cómo tres formas de códigos explícitos regulaban las prácticas sexuales y su discursividad: “Derecho canónico, pastoral cristiana y ley civil. Fijaban cada uno a su manera, la línea divisora de lo lícito y lo ilícito” (Foucault, p. 49).

3.3.1. Sadismo

Pero no sólo podemos hablar de una moral desde la religión o desde lo político-social, al hablar de sadismo, relacionamos la palabra con la perversión, normalmente sexual, como “*la perversión sexual en la que el orgasmo depende de la tortura que se inflige a otro o de causar dolos, mal trato y/o humillación al prójimo*”²² (Yankowski, p. 12), siendo esto una valoración moral del comportamiento sexual, determinándolo como una desviación de la sexualidad normal. En términos de Stekel, sería un “‘infantilismo sexual’, o sea, atrofia del crecimiento sexual; teme subconscientemente que el resultado de abandonarse a relaciones sexuales normales sea la castración y, por lo tanto, se refugia en las relaciones anormales (sádicas)” (p.15) , pero no sólo se queda en esa apreciación, llega a definir al sadismo como “modo específico de conducta anormal (en vez de *voyeurismo*, por ejemplo), porque permite que el individuo represente activamente la negación de sus temores” (p.15) creando una valoración negativa (anormal) del sadismo, en contradicción con la valoración positiva que encontramos en los textos de Sade y Fonseca, donde la violencia es racionalizada y desarrollada sin precipitaciones para prolongar el placer.

Al determinar una conducta humana como anormal, tenemos una proposición moral la cual llega a “un alcance ontológico que tiene que ver con una interrogación sobre la esencia del hombre” (Rosenfield, p 58). Al ser contradictoria con el objeto estético de Sade y Fonseca, debemos abandonarlo del todo.

²² Este apartado es citado por Yankowski de: Hinsie, Lelan E., y Campbell, Robert J., *Psychiatric Dictionary* (3ª edición), Nueva York, Oxford University Press, 1960. En la introducción a la edición de EDASA de las *Obras completas del marqués de Sade*.

El psicoanálisis determina normalidad en el actuar sexual natural del hombre; todo lo que se encuentra fuera de esa normalidad sexual es anormal. Apreciación diferente que nos dan Sade y Fonseca acerca de esta “anormalidad sexual”, ya que Sade determina esa desviación de la normalidad como normal; está en la sexualidad de la naturaleza humana; la anormalidad sería no actuar de esta manera. En Fonseca determinar si está fuera o dentro de la normalidad, es complicado, por ejemplo, la forma en que dos policías juzgan a Morel por golpear a Helena: “¿Sabes quién es este Alfredo? El rey del látigo, especialista en pegarle a las mujeres. Ya mató una ¿no la has matado, basura?” (Fonseca, 1978, p. 122). Haciendo latente la moral fuera del personaje, del narrador, la sociedad que lo juzga, pero que no hace clara la moral en la obra, ya que tanto Morel como Vilela no se rigen por esa moral. Por eso mismo tampoco podríamos utilizar el psicoanálisis, ya que limitaría el ejercicio estético planteado en el primer capítulo.

Determinar la verdadera naturaleza sexual es la meta de la literatura de la violencia sexual, no pertenece a la ternura, debido a que ésta no trasgrede, el mal trasgrede la ternura y debe llegar más allá, “la verdadera naturaleza sexual sólo puede ser revelada literalmente con la puesta en juego de caracteres y escenas imposibles” (Bataille, 2004 p. 109) que convierten a esa sexualidad en voluptuosidad que para Sade es “la parte del hombre que ha traspasado los límites de lo posible” (p. 271).

Con esto no estamos rechazando las teorías psicoanalíticas sobre el sadismo, simplemente advertimos que en este trabajo no se pudo tomar en cuenta la significación de sadismo desde el psicoanálisis ni los estudios que se han hecho de Sade desde esta disciplina.

3.3.2. Violencia sexual

Para adentrarnos al mundo estético del marqués de Sade y Rubem Fonseca, aclaremos la idea de la literatura del mal expresada por Bataille: “El mal —una forma aguda del Mal— que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos, así lo pienso yo, el valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una «hipermoral»” (Bataille, 1981, p. 19); es un abandono de la moral, dejarla atrás e ir más lejos. Pero, ¿por qué no abandonarla del todo? Por algo que Sade nos dice, “el mal reconoce el mal” (Justina, 1967, p. 37), el erotismo debe existir reconociendo y efectuando la transgresión de la prohibición, ya que “*la experiencia interior del erotismo le exige a quien la realiza una sensibilidad equivalente tanto ante la angustia que funda la prohibición como ante el deseo que lleva a infringirla*” (Bataille, 2004, p. 350-351), un tabú en el erotismo. Pero para nuestro análisis, debemos alejarnos de ese tabú y comprender de manera más objetiva la obra estética, mirar lo que transgrede, lo que niega y lo que alcanza.

La violencia siempre se va acrecentando a medida que los personajes van experimentando más los vicios de la voluptuosidad. Julieta comienza con placeres simples para terminar con placeres criminales, similar le acontece a su hermana Justina quien comienza con experien-

cias simples. El mejor ejemplo son *Los 120 días de Sodoma* en donde Sade ordena las jornadas en forma ascendente. Comienza con pasiones simples; tomemos la número trece para ilustrarnos un poco: “Un hombre tiende a una mujer entre dos sillas y se sienta por debajo de ella. Con la boca lame el coño, con una mano le acaricia el culo, y con la otra se masturba” (Sodoma, p. 214). Las siguientes son las pasiones complejas: número cincuenta y nueve: “Un hombre soborna a un fraile para que seduzca a su esposa durante la confesión, mientras él observa, oculto. Si la esposa se niega aparece el marido para ayudar al fraile a dominarla; entonces el fraile la jode mientras el marido mira” (p. 216). La tercera recibe el nombre de Pasiones criminales: la número ochenta, “El mismo libertino ata la cabeza de una muchacha por encima de una parrilla muy caliente y le asa hasta que pierde el conocimiento” (p. 255). La última son las pasiones asesinas: número veintisiete, “Un hombre aprisiona a una joven entre cuatro colchones; muere sofocada” (p. 265). Lo mismo acontece con Morel, sus experiencias sexuales son progresivas, el contenido de la violencia también lo es en la novela, similar que con el lenguaje sexual que se va volviendo más violento, se aleja progresivamente del lenguaje común.

Hablamos de violencia sexual porque no se puede reducir “el impulso sexual a lo agradable y benéfico. Hay también en él un elemento de desorden, de excesos, que llega hasta a poner en juego la vida de los que le siguen” (Bataille, 1981, p. 96) y, sobre todo, si ese impulso se racionaliza y se aleja de una precipitación afanada, haciendo que se acumule un exceso de energía que al explotar llevara a la voluptuosidad. “El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (Bataille, 2000, p. 21), lo que crea una fascinación por la muerte. Esa fascinación es el acto mismo, por eso los franceses llaman al or-

gasmio la *Petite Mort*, la pequeña muerte. Ese deseo de hacer el mal, el cual “es la trasgresión condenada” (p. 133), hace de la estética del erotismo sublime.

Morel nos dice sobre la muerte: “me hace descubrir dos cosas: que estoy vivo y que eso no durará mucho tiempo” (Fonseca, 1978, p. 54), frase aplicable a la sexualidad toda vez que “la unión sexual está implicada en un punto medio entre la vida y la muerte: sólo con la condición de romper una comunión que le limita, el erotismo revela por fin la violencia que en verdad es, y cuya realización es lo único que responde a la imagen soberana del hombre” (Bataille, 2000, p. 173). La sexualidad como voluptuosidad en constante movimiento, es ese exceso de vida. Por ese exceso de muerte, es la salida del yo introduciéndose en él.

Esa voluptuosidad es difícil de ver si aún estamos vedando la violencia, si aún nos situamos desde una moral social. No entenderemos el por qué de la violencia sexual. La insistencia del aislamiento moral no dejará de sonar a lo largo de cualquier estudio sobre la sexualidad y, sobre todo, en el nuestro el cual está mucho más mediado por la moral, ya que une dos grandes tabúes: el sexo y la violencia. En palabras de Bataille: “El aislamiento moral significa la liberación de los frenos, y es además lo único que proporciona el sentido profundo del gusto” (Bataille, 2004, p. 110), desarrollando una mejor sensibilidad que nos dejaría ver, como ya lo habíamos dicho, la obra estética sin engañarnos, creyendo verla objetivamente. Sin juzgarla como buena o mala para la moral, solo desde el ámbito artístico que es el que nos corresponde.

Hablar de voluptuosidad es hablar de movimiento y a la vez del mal; la literatura,

(...) sin duda, contempla siempre la posibilidad del movimiento, pero al pretender describirlo se le escapa o no capta más que un movimiento reducido a *estado* al que luego rechaza (...) Describe infinitamente situaciones, enumera todas las formas de degradación (Sade representó la inmensidad de ese dominio) puede entonces afirmar como un hecho el movimiento de voluptuosidad ligado a esas degradaciones, pero no puede el mismo que pretende captar (Bataille, 2004, p. 99).

El trabajo de Sade y Fonseca es intentar asir ese movimiento de voluptuosidad en la violencia, la cual se convierte en circular, repetitiva, ritual. Entra en abismo el movimiento de la violencia sexual, intenta la voluptuosidad en el movimiento, lo lleva a la imposibilidad de la quietud.

Para Baudelaire “la voluptuosidad única y suprema del amor radica en la certeza de hacer el *mal*. Y el hombre y la mujer saben desde el nacimiento que toda voluptuosidad se halla en el mal”²³ (Bataille, 2000, p. 377), en la crueldad en contraposición con la ternura. En relación con lo bello y lo siniestro.

Ese mal, en tanto en Sade como en Fonseca, no se encuentra en negación al bien, es el mal por el mal. Su existencia no puede ser mediada por una contraposición del bien, es su trasgresión; sí, el mal subsiste porque existe el bien, pero la relación entre el bien y el mal es en relación positiva, el bien es positivo; pero el mal por el mal también lo es. Si el mal negara y atacara el bien, sería una valoración negativa, pero en Sade y Fonseca, el mal subsiste por

²³ Baudelaire en *Cohetes III*.

sí mismo. En palabras del duque Blangis, personaje de *Los 120 días de Sodoma*, el verdadero mal en la estética del mal y por ende, de la violencia sexual, sería:

(...) demasiadas personas se portan mal por motivos impuros, lo cual significa que no se portan mal por el mal mismo, sino simplemente debido a los placeres que ciertos aspectos de la mala conducta proporcionan, motivos que en su opinión era lamentable.

—Es harto sencillo —solía decir— hacer esto o aquello cuando la pasión induce a ello. Pero la vida de alguien así debe de ser indudablemente tortuosa, puesto que su indulgencia fue causada por una debilidad, y ¿cómo iba a dejar de lamentar al día siguiente lo que tanto deleitó la noche anterior? En cambio, el que se entrega al mal por el mal mismo no actúa por debilidad, sino por fuerza; y de ese modo no lamenta por la mañana los excesos cometidos la noche anterior, sino que se felicitan por haberlos cometido (Sodoma, p. 172).

Cuando la acción maligna conlleva al arrepentimiento, a la contemplación piadosa, es valoración negativa; pero como nos lo explica Blangis, el mal que se practica con orgullo, en una contemplación sublime, es una valoración positiva.

Lo mismo que no es una violencia salvaje, instintiva, debe ser mediada por la razón, veamos un apartado de *El caso Morel* para comprender un poco mejor: “El sadismo de Morel perturba a Vilela. Siente el mismo impulso vital hacia la violencia, no una manifestación salvaje de atavismo, sino el deseo maduro y lúcido que permitía a Morel la conciencia de su propia crueldad” (Fonseca, 1978, p. 144).

Pero esa violencia está fuera de la que normalmente conocemos o sentimos, ya que “al ser violentos, nos alejamos de la conciencia y, así mismo, esforzándonos por entender distin-

tamente el sentido de nuestros movimientos de violencia, nos alejamos de los extravíos y de los arrobamientos soberanos que produce” (Bataille, 2000, p. 199). Pero los personajes de Sade y los de *El caso Morel* hacen tienen conciencia de esa violencia. Es conducida por la voluptuosidad de producirla conscientemente, para poder dilatar el placer, para llevarlo hasta su máxima expresión.

La violencia cambia y se convierte “en lo que no es, en lo que es necesariamente su opuesto: en una voluntad meditada, racionalizada, de violencia” (p.198), consciente del mal que es en sí misma, disfrutando de la trasgresión, como lo podemos leer en el diario de Heloísa: “trae un palo y pégame hasta que el diablo entre en mi cuerpo” (Fonseca, 1978, p. 117), en donde el placer violento es aceptado conscientemente, y también lo es de su fin, el mal (diablo) que es el placer.

La violencia en Sade y Fonseca estarían saliendo del lenguaje común, ya que éste “rechaza la expresión de la violencia a la que sólo concede una existencia indebida y culpable. La niega quitándole toda razón de ser y toda justificación” (Bataille, 2000, p.193). Por eso el lenguaje de estos autores trasgrede el común, lo enfrenta, para llegar a la explicación lógica de un accionar violento, a una pregunta sobre la naturaleza humana. Está fuera del común rechazando todo tabú que recae en él, transgrediéndolo y haciéndolo consciente, natural, normal.

3.3.3. Lenguaje de la violencia sexual

La relación entre Morel y Joana se basa en esa violencia racionalizada, que se encuentra fuera del lenguaje común, no sólo del violento sino también del sexual: Joana dice, “—Entra en mí... ¡quiero que lo hagas todo conmigo!” Luego Morel nos narra, “Joana quería que la golpeará, la sodomizara, la vejara; quería tener la cara manchada con mi semen. Hice su voluntad” (Fonseca, 1978, p. 44). Un lenguaje directo, sencillo, consciente de la trasgresión hacia el lenguaje común. Ella es consciente de su deseo, por eso pide su ejecución; Morel es indiferente en su lenguaje, pero en su accionar no, aunque nos diga que hizo la voluntad de Joana, nos enumera sus acciones, y su final, es un gasto de energía con el fin del placer sexual voluptuoso.

Similar a Morel, el lenguaje de Justine en el siguiente aparte, donde narra una de sus tantas aventuras libertinas, está fuera del lenguaje común sobre la sexualidad: “«Pongámonos los seis encima de ella», dice Sévérino introduciéndose en el culo. «Me parece muy bien», dice Antonin, apoderándose del coño” (Sade, 2003, p. 238). El nombrar las partes sexuales hace de la descripción trasgresora de ese lenguaje que ve la sexualidad como algo íntimo o como algo que va en contra de la “Virtud”²⁴. Ese lenguaje no funcionaría sin la existencia del lenguaje común, por eso no podemos olvidar esa negación implícita; es oposición y trasgresión. Entonces, podríamos decir que el lenguaje de Sade y Fonseca “no es el lenguaje común. No se dirige a cualquiera, (sólo) a unas mentes privilegiadas, susceptibles de alcanzar, en el seno del género humano, una soledad inhumana” (Bataille, 2000, p. 195). Es el

²⁴ A la virtud que nos referimos es a la que siempre atacó Sade.

lenguaje de la voluptuosidad que es silencioso y, a la vez, ruidoso; son imágenes que “no encuentran su realización en la práctica, sino en la redacción de un texto” (Margot, p.33). Es por ende un lenguaje textual, solo los personajes de Sade y Fonseca podrían hablar, narrar, describir para lanzarse hacia la voluptuosidad.

La estética de la violencia sexual busca ese artificio que inspira el deseo prolongado, el cual lleva a una exasperación en el lenguaje cuando ese deseo se convierte en placer y nos bota al infinito de la narración del mal:

Los juegos entre Heloísa y él, las regresiones infantiles, los mimetismos animales, las personificaciones, posesiones, abyecciones... Morel vestido con la ropa del padre de Heloísa, castigándola, antes de ir, padre e hija, a la cama... Heloísa como una perra, a cuatro patas en el suelo; Morel con las patas delanteras sobre su espalda, penetra su cuerpo... enganchados a cuatro patas, ella de espaldas a él, como un par de perros vagabundos... Heloísa ladra por la casa, con un collar de perro... Heloísa le hace un corte en el cuello a Morel, y él a ella, y después se abrazan y chupan cada uno la sangre del otro... (Fonseca, 1978, p. 185).

La descripción nos introduce en el juego eterno del libertino, siempre está deseando más y más, buscando nuevas experiencias cada vez más trasgresoras, mucho más violenta; su narración se convierte en infinita, hacia allá se dirigen. La noción de libertad del libertino es pertenecer a la prisión de los placeres del mal la cual está en un movimiento constante, llevado al extremo de la inquietud. Desean tener ese placer total que se relaciona con el vacío absoluto del cual son poseedores. Pero a la vez el orgullo es estar fuera del placer, mirarlo desde afuera y ser conscientes de ese impulso que nos lleva a cometer el crimen, prolongar-

lo en la contemplación, para que en el momento en que le demos salida, su voluptuosidad sea criminal.

La experiencia los lleva al deseo trasgresor, en busca de ese placer total, pero también al vacío: “Entonces las varas entraron en funciones, y los golpes llovieron sobre la espalda y los muslos de Mordor. Éste gemía, sudaba, sangraba, pedía que una vara le entrara por el culo y otras dos por las orejas y sin embargo, no conseguía la erección” (Julieta, p.76). Ese vacío es la frustración de no llegar al máximo placer, a la máxima trasgresión.

3.3.4. Belleza y fealdad natural

La trasgresión de la ternura proviene de la relación entre ésta y la inocencia, la cual provoca los ánimos de los libertinos para sus acciones criminales:

(...) contemplé entonces a una niña de dieciséis años, pequeña y de asombrosa belleza (...) tenía el rostro más bello que he visto jamás, con ojos de un castaño claro, dientes maravillosamente blancos y sonrisa celestial. Su cutis era suave e incitante, su cuerpo una composición exquisita de pechos erguidos y pequeños; cintura estrecha, nalgas provocativas y piernas soberbiamente esculpidas (Julieta, p. 20).

Esa belleza natural introduce el deseo en el erotismo, su contemplación es inspiradora de grandes pasiones que llevan a la sexualidad desmedida: “El cuerpo de tembloroso y blanquísimo de la encantadora niña era de una belleza increíble. Atando alrededor de mi cintura el enorme miembro artificial que me había dado la madre Delbéne para el estupro, sonreí

con lujuria, y avancé hacia la víctima que me esperaba” (p.42). Esa belleza es profanada, burlada y humillada, debe dejar de representar la inocencia, y a medida que lo hace, la criminalidad aumenta hasta llegar al límite, el corporal:

(...) agarraron a la hermosa Laurette por las rodillas, y le separaron las piernas con la fuerza suficiente para partir en dos a la pobre criatura. Entonces yo, delirante de deseo, salté sobre la mesa y enterré furiosamente el enorme pene artificial en su coño abierto.

Un alarido de agonía salió de la garganta de la pobre niña, y chorros de sangre empezaron a correr por sus muslos (p. 44).

Similar es en Fonseca, la belleza es inspiradora en contraposición la fealdad es desalentadora:

El culo de Ismenia, abajo, en la curva inferior, donde se unía a las piernas, presentaba un doblez desanimador: Me pareció ver una marca rosada, del tamaño de una espina. El color de la piel no era homogéneo. Yo no sabía que era difícil encontrar una coloración firme en esa parte del cuerpo, pero era optimista y esperaba encontrar únicamente traseros que parecieran de loza, a la vista, y de goma consistente, al tacto (Fonseca, 1978, p. 57).

La fealdad natural está en contraste de la belleza natural, estos personajes no pueden inspirar a los libertinos, demuestra edad y experiencia. Como lo determinaría Delbéne decirle a Julieta el porqué no ha tenido relaciones con una de las niñas: “pues la decimoctava ofende mi sentido de estética” (Julieta, p. 19). La fealdad ha probado todas las formas de crimen, solo podrían ser cómplices del libertino, mas no víctimas. Las cuatro dueñas de *Los 120 días en Sodoma* son de cincuenta y ocho, sesenta, sesenta y dos, sesenta y nueve, además de las mujeres más feas del relato. “María: tenía la nariz rota en tres puntos y los dientes ama-

rillos como el azufre (...) Luisón: era más fea que pegarle a un padre (...) Teresa: sus nalgas estaban tan prodigiosamente lacias que se podía haber envuelto su carne alrededor de un bastón (...) Fanchon: su boca era asquerosa, con sus dos únicos dientes, y un cáncer atroz le había consumido casi totalmente el coño” (Sodoma, p. 187). Las cuales son cómplices de los cuatro grandes libertinos del texto.

Solo hay algo que puede inspirar mucho a un libertino de experiencia, lo asqueroso. “la belleza es demasiado simple, se la capta mediante un juicio intelectual que no arranca a la conciencia de su soledad ni al cuerpo de su indiferencia. Pero la sordidez envilece” (Beauvoir, p. 50). Curval tenía pasión por los hombres, pero no despreciaba del todo a las mujeres “especialmente si sus coños y culos emitían olores que se aproximaran en hedor a su propia pestilencia. Tenía una pasión especial por comer mierda, y aprovechaba todas las oportunidades para hacerlo” (p. 174). En Fonseca podemos ver el asco también: “Cuando era chico, leí en un libro erótico un fragmento que me pareció de un mal gusto terrible: «Dolly entró en el lavado y oí el barullo de la orina en el wáter. Eso me excitó enormemente»” (Fonseca, 1978, p. 42) y luego más adelante dice: “Empecé a orinar en su mano.

—Qué bueno —dijo Joana, mientras daba vueltas su mano.

— ¿Quieres que te orine sobre tu cuerpo?

—Sí” (p. 42).

Antes de hacerlo, Morel nos afirma que le parecía de muy “mal gusto” antes de la experiencia, contrastando el acto que terminara siendo erótico, trasgresor y voluptuoso: “Joana, bronceada por el sol, con sus pequeños senos destacado por una estrecha franja blanca de

donde sobresalían sus pezones rosados. Oriné encima de sus senos, de la piel blanca de los pezones. La orina corrió por su vientre, por el vello del pubis, y cayó en el bidet. Mojada de orina, la piel de Joana brillaba y reflejaba la luz del techo del cuarto de baño” (p.43).

Sin la aclaración de su impresión sobre el acto de orinar cuando era chico, no tendríamos una trasgresión directa en el texto, tampoco podríamos determinar si es parte del asco o no, pero estando podemos decirlo. Está el acto por contraste entre lo que se dice y lo que se experimenta. Como lo diría parafraseando a Sade, los virtuosos son virtuosos sólo porque no han probado el vicio y luego de haber probado el vicio, el libertino se pregunta: “¿Habéis hallado en esa absurda virtud algunos de los placeres que acabáis de descubrir en el vicio? Y, por lo tanto, ¿estáis dispuesta a privaros de todas las funciones de la naturaleza a cambio de la vana satisfacción de no haber sucumbido nunca a una “debilidad”?” (Filosofía, p. 215). Solo por negarse a probar esas debilidades, el virtuoso juzga al vicioso.

3.3.5 Crimen

Teniendo claro el concepto del mal, de la sexualidad-erotismo y de la violencia nos es necesario para entender la estética de la violencia sexual, entender el crimen. Es el crimen el que se encuentra latente en cada espacio de la narración sobre el mal y por ende de la violencia sexual.

Tomemos un aparte de los estatutos de *La cofradía de los amigos del crimen* en donde nos dicen cómo entender la palabra crimen: “*Sébase que, de acuerdo con el uso común, la Co-*

fradía admitirá la palabra “crimen”, pero debe aclararse desde el principio que el uso de dicha palabra, refiriéndose a cualquier acto de cualquier clase o color, no implica sentido peyorativo alguno” (Julieta, p. 127), no juzgaremos como negativo, recordemos que el crimen existente en esta estética es el mal por el mal. Llegamos de nuevo a no situarnos en una moral que juzgue el crimen como perjudicial, como negativo y menos como algo en contra de la naturaleza, ya que como diría Blanchot, “Si el crimen es el espíritu de la naturaleza, no hay crimen contra natura y es consecuencia, no hay crimen posible” (Blanchot, p. 52).

El por qué del crimen está en el siguiente aparte del mismo estatuto: “La cofradía está fundada sobre la convicción firme de que el hombre no es libre, y que, ligado por completo a las leyes de la naturaleza, todos los hombres se encuentran obligados sin otra alternativa a obedecer a sus impulsos, aun cuando éstos conduzcan a acciones que suelen ser comúnmente consideradas como criminales” (p. 127). No siendo libre, su única salida es racionalizar su condena y disfrutarla, siendo esto el camino a la voluptuosidad.

Desde la hipermoralidad podremos ver el crimen fuera del término despectivo que se le da en el lenguaje común para así adentrarnos en la estética de la obra de Sade y Fonseca.

Ya tenemos claro que cuando hablamos de erotismo estamos también hablando de violencia, de trasgresión, ese límite entre la vida y la muerte, esa pasión por el dolor que nos hace sentir la fuerza de la vida, y nos recuerda la muerte. También entendemos que los libertinos

son conscientes del mal que es su fin, fuera del placer dentro del deseo, ellos controlan su accionar meticulosamente, para prolongar la voluptuosidad de la violencia y el terror.

Con Sade comienza la primera “«estructura profunda» del deseo y expone la criminalidad latente de la mente que ninguna sociedad desea afrontar” (Kauffman, p. 264), Fonseca es un ejemplo de la continuación de esta estructura que los hace ver como pornográficos, por el simple hecho de atacar a la sociedad. Y ese ataque es la negación. La intención suprema que anima a toda actividad sexual es la de desearse criminal: “trátese de crimen o suciedad, siempre se trata de llevar el mal a cabo” (Beauvoir, p. 53). De esta manera se desafía a la sociedad, haciendo que sus obras sean tachadas de obscenas, pero ya Margot nos lo dice: “el autor de «una obra obscena» surge como el inventor de un saber nuevo y liberador que abre la conciencia a la representación —o conciencia de sí— de lo que el hombre es verdaderamente” (Margot, p. 31), convirtiéndose en un autor que sigue contra la sociedad, creando una pureza formal y una independencia total de lo social, que la hace poseedora de un gran horror.

Esa independencia la logra por medio de la negación que es total; niega desde la idea del bien y el mal, con la afirmación constante, hasta la negación de la obra en sí misma. Una negación que, como parte del mal, no se detiene, se impulsa hacia la repetición, al aumento, a la voluptuosidad para negar todo lo existente y así asir la totalidad y, a la vez, el vacío:

—Pégame con la mano, no más —pidió Joana.

Apoyado sobre la mano derecha, le di en la cara con la mano abierta. Joana cerró los ojos, con el rostro crispado, no emitió siquiera un sonido. Le di otro golpe, ahora con la mano derecha, con más fuerza.

—¡Pega, pega!

La golpeé con violencia. Joana soltó un agudo gemido. Continué golpeando sin parar.

—Llámame puta...

—¡Putta!

—¡Más, más!

Llamé a Joana con todas las palabras sucias, le pegué en la cara con fuerza. Nuestros cuerpos, cubiertos de sudor. Lamí su rostro, encendido por las bofetadas recibidas. Nuestras bocas sorbían el sudor que goteaba de la cara del otro. De mi interior, de un hondo abismo, venía el orgasmo, una acumulada presión que explotaba (Fonseca, 1978, p. 18).

Esa voluptuosidad nos acerca a lo siniestro de la violencia, sin limitación, tendiendo hacia el aumento; es una fuerza que cada vez llega con una nueva fuerza, aumentando su voluptuosidad hasta llegar a la expresión que explota, al sentimiento de lo sublime.

3.3.6. La negación

El hombre se niega para afirmarse; se niega animal, se afirma humano; se niega salvaje, se afirma civilizado. En la estética de la violencia sexual es una afirmación total, se afirma animal, se afirma humano, se afirma salvaje, se afirma civilizado; esta afirmación actúa al final como una negación total, está negando la sociedad, “si se afirma a sí mismo hasta el grado extremo de la afirmación, lo hace sin embargo sólo para negar” (Bataille, 2004, p. 114). Niega al afirmar todo lo que ésta intenta negar. Pero ahí entran las contradicciones de la estética de la violencia sexual, se afirma instintiva, pero debe pasar por un estado de contención por medio de la racionalización, esa animalidad se niega al entrar la artificialidad en el acto sexual violento, su violencia salvaje se vuelve civilizada al estar mediada por la

razón y la humanidad es destruida al actuar en contra de ella. Gracias a esa negación, Morel lleva su violencia sexual hasta la voluptuosidad, el asesinato de Joana.

El crimen se convierte en el centro del libertino, “la meta ya no es más el erotismo, sino el crimen, el mal que era un medio se ha vuelto un fin” (Durán, p. 33), por medio del contraste, de la contradicción, esto es lo que “salva de la monotonía la vida de los libertinos (*débauchés*)²⁵” (Fonseca, 1978, p. 63), el libertino llega a la negación, al crimen, a la voluptuosidad. Han llegado hasta la aniquilación de lo que los llevó al libertinaje y el placer, ya que “todos esos grandes libertinos, que no viven sino para el placer, no son grandes sino porque han aniquilado en ellos la capacidad de placer” (Blanchot, p. 58), llevándolos al gasto de energía por el gasto, sin ningún beneficio, fundada en una “estética del exceso destructor de toda ilusión realista” (Margot, p. 35), llegando a la voluptuosidad del vacío.

El principio esencial de negación es el del otro, “quien admite el valor del otro está necesariamente limitado, está obnubilado por ese respeto al otro que le impide saber lo que significa en él la única aspiración que no está subordinada al deseo de incrementar sus recursos materiales o morales” (Bataille, 2004, p. 111), si se niega el otro, el actuar violento tendrá un inserto erótico solipsista que lo llevará al desenfreno, ya que no está limitado por esa relación de interés dependiente, que hace del otro una necesidad, el encontrar el valor en una esposa, hace que el libertino la conserve y por eso sus impulsos violentos deben ser controlados para no llegar al límite, el asesinato; pero cuando se le pierde el valor a la espo-

²⁵ Esta palabra significa libertino y *débauche* significa exceso y derroche, acciones ejercidas por el libertino.

sa, su asesinato se hace inminente. Se pierde esa limitación para de esta manera convertir ese otro finito en algo infinito, la muerte.

La negación lleva a la destrucción total, no sólo se destruyen “los objetos, las víctimas que entran en escena (que sólo están allí para responder a la rabia de negar), sino también al autor y su misma obra” (Bataille, 1981, p. 187), similar al libertino que comete el crimen y debe volver a cometerlo infinitas veces está la negación que debe hacerse constantemente, con una imposibilidad de detención.

Esa destrucción niega el “límite de nuestros semejantes, en efecto, no podemos destruir un objeto inerte, porque sólo cambia y no desaparece; en cambio, un ser semejante a nosotros desaparece en la muerte (por eso), la violencia sufrida por nuestros semejantes se sustrae de las cosas finitas, eventualmente útiles: le devuelve a la inmensidad” (p. 97), lejos de la corporeidad, de la realidad conteniente de limitaciones. Ese ver “la voluptuosidad dentro de un movimiento, donde la esencia del movimiento es *salida* (como se nos *salen* los ojos cuando nos apresa el horror), ya que concierne a la sensación —que lo acelera y lo precipita— de la imposibilidad del reposo” (Bataille, 2004, p. 99).

“La voluptuosidad, sin esa negación excesiva, es furtiva, es despreciable, impotente, impotente para ocupar su lugar verdadero” (Bataille, 2000, p. 179), debe ser la negación absoluta, aunque en algunas partes afirme, como ya lo dijimos, la contradicción niega. Se debe hacer “intervenir la idea de *irregularidad* para dar cuenta del desencadenamiento de la cri-

sis voluptuosa” (p. 133), que traspasa los límites de lo posible dándonos la idea de constante negar en movimiento.

Por eso mismo la negación llega al lenguaje, niega el lenguaje común, pero también el propio, sus contradicciones y repeticiones hacen que se desaparezca. La monotonía de Sade se subordina al “juego literario de la expresión de un *acontecimiento inefable*” (p. 92), el esfuerzo por encontrar la forma perfecta para la expresión de la voluptuosidad, lo lleva a esa repetición, la voluptuosidad es ese acontecimiento inefable. En Fonseca ese acontecimiento inefable se expresa en *El caso Morel* por medio de la puesta en abismo, acercando el lenguaje al acto irreal, a la voluptuosidad que le es imposible a la corporeidad ya que sólo es posible en el artificio.

Esa violencia está determinada en la escritura y está hecha con: el único propósito de destruir incesantemente las reglas, las creencias, los «ídolos», que esconden la escritura del deseo; no escribir para expresar o representar, sino para destruir a la vez la virtud y el vicio, su complicidad, por medio de un crimen hasta tal punto causa y efecto de sí mismo que ya puede ser caracterizado, y que no es otra que la voluntad de «decirlo todo» (Margot, p. 35)

Por eso, la estética de la violencia sexual nos muestra cómo el deseo “suponía, exigía, la negación de lo que constituye lo posible de la vida y que era tanto más fuerte cuanto más violenta era la negación y se dirigía a los objetos que encarnaban con mayor encanto lo posible de la vida” (Bataille, 2004, p. 272) y de la sociedad.

3.3.7. Artificio

La artificialidad del crimen y de la violencia no solo proviene del razonamiento de éste sino también de la utilización de instrumentos, artefactos creados por el mismo hombre. Maquinas, látigos, penes artificiales, husos, máquinas de tortura, imágenes eróticas, crucifijos y más instrumentos que ayudan a intensificar la función del libertino.

En *El caso Morel* nos dan una pequeña clase de varios instrumentos que conducen al orgasmo, además de estimular la artificialidad tanto del acto como de la narración: “—Este pseudopene —continúo Malgalhães— debe ser usado como coraza de un verdadero pene de carne y hueso. Vea las protuberancias, los salientes, los espolones distribuidos en su corrugada superficie. Su simple visión aterroriza. Puede causar horripilantes placeres a las personas más experimentadas y veteranas” (p. 82). Estos instrumentos hacen parte esencial de la violencia sexual. Instrumentos que también se llevan a la voluptuosidad y complejidad de su accionar: “Un hombre utiliza una máquina ingeniosa para cortar a una joven en trocitos. Es un tormento chino” (Sodoma, p. 271). Utilizando los instrumentos como medio para llevar el vicio criminal hasta el límite, la destrucción total de la vida y el cuerpo.

La estética de la violencia sexual está dedicada al artificio no a la naturaleza. El exceso de razonamiento en la acción, en el montaje de las situaciones y de los ambientes es planeado, no hay temporalidad y espacio, se rompen “para que nada se oponga al cumplimiento de todos los deseos” (Durán, p. 44), así el artificio se vuelva activo. Un mes demora Julieta en

organizar las grandes orgías encargadas por Saint Fond, repletas de lujos, montajes escénicos, banquetes exuberantes, disfraces acordes con la ambientación:

La fiesta se celebró en el jardín de Saint Fond. Se habían colocado las sillas y mesas en forma de gigantescos hongos, sobre lechos de narcisos rodeados por arbustos de lilas que llegaban hasta la cintura. Por techo empleé un arco de rosas y como centro de mesa una montaña de gardenias, lirios, gladiolos y crisantemos. Los platos y fuentes de servicio eran de jade y porcelana; el mantel de seda pura tejida a mano. (Julieta, p. 100).

Continúa con la descripción de un carruaje con adornos de plata en el que iban:

(...) seis doncellas a las que habían podido sacar del convento de Meaux —todas doncellas de doce a catorce años de edad— más hermosas las unas que las otras; tres de ellas, desnudas excepto por adornos de gasas en brazos y piernas, representaban a las tres furias; las otras tres, totalmente desnudas, representaban a las víctimas de las furias, y estaban cubiertas de cadenas forradas con piel de culebra (p. 100).

No deja nada por fuera, todo es completamente planeado, la edad de las jóvenes, su belleza, el tema, los adornos, el ambiente para inflamar el ánimo de lo libertinos presentes.

Cuando Morel va a la casa de Magalhães éste le ofrece mujeres con quienes Morel puede acostarse, le ofrece también la alcoba principal la cual tiene un ambiente planeado para acrecentar el placer del libertino: “Está todo forrado de espejos, satén, aparatos de sonido, fotos y estatuas, lupanar romano y Sears Robebuck” (Fonseca, 1978, p. 83).

La racionalización previa de las acciones también hace de estas un artificio. Miremos el diálogo entre Joana y Morel donde discuten cómo llevar a cabo la sexualidad violenta:

“— ¿Cómo me vas a pegar? ¿Aquí, acostada? O salgo corriendo, y tú me sigues, y me acorralas en un rincón y entonces me pegas, me pegas, me pegas...

—No sé, como quieras —conseguí decir.

—Pégame con la mano, no más —pidió Joana” (Fonseca, 1978, p. 18).

También podemos tomar de ejemplo el accionar de la abadesa Delbéne quien actúa como maestra de ceremonias en una orgía:

“Ahora —prosiguió mi encantadora abadesa—, haremos un terceto. Que se desvista Julieta, y también yo me quitaré algunas prendas, pero sólo hasta la cintura. Si Julieta me mira las tetas cuando me arrodille delante de ella, podrá ser excitante, y el hecho de que mis partes inferiores estén tapadas aumentará su excitación. Mientras tanto, padre Télème, retirad vuestros zapatos y vuestras calcetas y levantáos la sotana hasta la cintura, pero conservad cubierto los hombros y el pecho; eso dará cierto arreglo a nuestro arreglo...” (Julieta, p. 33).

De esta manera la violencia sexual se convierte en una especie de liturgia, de rito arreglado perfectamente, sin dejar absolutamente nada gratis. Pero no sólo por el artificio de la ambientación y de la acción es litúrgica, también por la repetición de manera casi ritual, como lo dice Morel: “pegarle se fue convirtiendo en una liturgia, una ceremonia eucarística, una crucifixión, recreada con sus bendiciones” (p. 155). Una relación en donde el cuerpo se pierde en el placer del alma llevándola a la infinitud del cuerpo finito. Llevando al ritual a una atemporalidad, lejos de la linealidad de éste, en un espacio indefinido, solo ambientado

por la oscuridad de ser un no lugar. En Julieta esa liturgia se invierte de manera total, por medio de la negación de la religión convirtiendo a su máximo mandatario, el Papa, en el más grande libertino.

La estructuración del deseo, la violencia y la criminalidad hacen del relato un artificio que muestra, no comunica, no intenta persuadir, solo desafiar. Por eso el malestar normal en la lectura de los textos que representan la estética de la violencia sexual, su intento no es por enseñar, no es por demostrar, sólo desafían, atacan al lector desprevenido conscientemente, se dirigen de frente contra la moral a la que atacan para así demostrar la justificación de la violencia llevada al extremo de la deshumanización. Ese desenfreno violento, ese gasto de energía, esa voluptuosidad llegan al vacío, el desinterés.

3.3.8. Desinterés

“La despreocupación es el único sentido de un discurso que no deriva de la voluntad de persuadir, sino de desafiar; despreocupación a la cual le dio el alcance decisivo de presidir la elección de lo imposible, el rechazo de todo lo posible” (Bataille, 2004, p. 272), no se intenta demostrar nada, ese interés es propio, pero a la vez es un desinterés por todo, por eso mismo el autor, su obra y sus personajes son destruidos, negados, no importa si existen o no.

Lo mismo pasa luego de que el deseo y el placer son cumplidos, llega el cansancio y el desinterés, en palabras de Morel: “Estos acontecimientos duraron algún tiempo hasta que concluyeron, como siempre, en cansancio y desinterés” (Fonseca, 1978, p. 88).

Pero no solo es el desinterés luego del placer, es también el desinterés al darse cuenta de que su negación fue obra del furor, de ese atacar al hablar por medio de lo que no se puede hablar; intentar asir lo inasible, narrar lo inefable, alcanzar el grado máximo de voluptuosidad. Todo eso hace que el autor se dé cuenta de la imposibilidad de narrar lo infinito por su finitud. Es el desinterés por la desesperación, esa libertad imposible de narrar, sin poder llegar a la meta; su destrucción es total, sus personajes, su obra, el autor, y por último su impulso estético. Pierde toda la energía, y su energía no es aprovechada sino gastada de manera improductiva.

Ya no hay más que decir, el camino de la voluptuosidad gastó todos los sentidos, todas las ideas, todas las energías, ha creado el vacío.

Abandono de lo real y circularidad hiperrealista, en el colmo de su realización, representación, instituida históricamente como espacio humanista, se metamorfosea *in situ* en un dispositivo helado, maquinal, desprovisto de la escala humana por las ampliaciones y acentuaciones de las formas y colores: ni trasgredido ni «sobrepasado», el orden de la representación está de algún modo abandonado por la perfección misma de su ejecución” (Lipovetsky, p.38).

Luego de haber llegado a la negación absoluta, de haber agotado el deseo y haber probado el placer voluptuoso, la estética de la violencia sexual llega a estar en la nada, sin nada que atacar, sin nada que destruir, sin nada que probar, su movimiento imparable sigue pero ahora en el vacío.

En Sade el mal subsiste por el mal, pero en su imparable negación, el mal niega el mal haciendo que se esfume ese concepto, su constante repetición gastó toda idea del mal, está atrapado en un universo infinito que lo lleva a una decepción de lo irrealizable de la voluptuosidad. Crea la obra literaria para salir de su cárcel física y llegar a introducirse en su cárcel interior, la justificación del mal. Al no lograr esa justificación, lo destruye, lo niega y su finalidad queda en el vacío, llevándolo a la insensibilidad. Pero si para “que la pasión se vuelva energía, es preciso que sea contenida, que se mediatice pasando por un momento necesario de insensibilidad” (Bataille, 2004, p.112), su energía vuelve a acrecentarse, sus deseos vuelven a distar su impulso estético, vuelven las ansias de negación, se da cuenta que no fue suficiente, debe continuar en su prisión interior e intentar salir a su meta, una libertad imposible. Prefiriendo lo imposible sobre lo posible: la voluptuosidad.

Fonseca nos lleva al vacío del sentido, su constante negación, el poner en duda todo lo establecido, lleva a una insignificancia, lo que se niega deja de ser un valor, lo que se pregunta queda sin respuesta. Su finalidad es encontrada: el vacío, sin tiempo, sin espacio, sin nada para negar, sin nada para afirmar. Todo queda en un sinsentido, está en la apatía total. Al poner su obra como una ficción dentro de otra ficción, nos muestra que su narración al ser una puesta en abismo niega el sentido de toda su obra: “—No era un libro. Apenas una pe-

queña biografía, mal escrita. *A story told by a fool...*” (Fonseca, 1978, p. 190). Niega al narrador negando al protagonista y al autor, por tanto, nos lleva a la irrealidad de la narración, a la irrealidad de la acción violenta. Su apatía se acentúa al afirmarse como Morel y al tiempo Vilela, esas dos vidas le pertenecen, pero además entra una tercera, la del narrador, al ser todo al tiempo, no puede ser en verdad ninguno, la imposibilidad de vivir dos vidas se hace latente en la obra; fue necesaria la ficción para hacerlo posible, pero en la obra solo se afirman dos vidas, al entrar la tercera, el narrador, destruye las anteriores, son irreales, todo lo que leímos es irreal; en *El caso Morel* se abandona imposible sobre lo posible.

Conclusiones

Debemos reconocer en la estética de la violencia sexual una estética del mal. Su centro siempre es el crimen contra la humanidad, siendo éste una valoración del mal por el mal, nunca una negación del bien. Deberá estar latente al preguntarse por la verdadera naturaleza del hombre; el ser del hombre; la relación con la naturaleza y, el ser del hombre en relación con la naturaleza. Todo lo anterior rodeado de la pregunta principal que nos lleva a cuestionarnos por la idea del mal en relación con la libertad. Es ver el mal como parte del ser del hombre.

Esa libertad debe también estar en el autor. Debe ser poseedor de una hipermoralidad para que su moral no entre a juzgar la obra; similar sucede con el lector, quien necesita, para comprender la obra, abandonar la idea del mal como una valoración negativa, ya que en esta estética es una valoración positiva. Si no somos poseedores de esa hipermoralidad, la idea del mal como una valoración positiva nos será incomprendible.

Sade y Fonseca poseen una hipermoralidad que hace posible en su obra la valoración del mal por el mal, desapareciendo toda moral que pueda afectar este actuar violento, (in)humano. Su ataque a la sociedad es sin ánimo de denunciar, señalar o persuadir. La estética del mal, por eso de la violencia sexual, nos muestra el mal como natural al hombre, lo ha visto a través de la historia, de las ideologías, del arte y de su presente. Ve la violencia sexual como natural del erotismo, y se reconoce en él como Ser humano.

Esa posibilidad de la hipermoralidad se crea, de manera similar se debe obtener una sensibilidad para escribir y apreciar la estética de la violencia sexual. Ser posibles del alejamiento que es necesario para la lectura sin afección de la obra. Esto nos lleva a la sensación sublime de la estética de la violencia sexual; es el mal mostrado por medio de lo siniestro que hace de la obra una contenedora de belleza y a la violencia siniestra como bella, el asesinato cometido por Morel es sublime al no conllevar al remordimiento por su acto.

El horror mediado por el alejamiento moral ayuda a ver la verdadera belleza que la estética de la violencia sexual intenta mostrar. Ese acto destructor del otro, aniquilador de sí mismo (la puesta en abismo en el caso Morel); la enumeración de acciones violentas racionalizadas (como en *Los 120 días de Sodoma*); la negación total (tanto en Fonseca como en Sade); llevan a la voluptuosidad, al exceso, al infinito que nos aterra, a la percepción sublime del objeto estético del mal.

El asesinato, como último estado de la violencia sexual, ese que horroriza: envenenamientos, flagelaciones, linchamientos; pero sobre todo, cuando la desaparición del cuerpo es total, descuartizamientos por placer sexual es el horror final que hace de lo desagradable, de lo asqueroso, algo sublime. Es la belleza de la crueldad, lo sublime del mal por el mal.

Rompen con la idea del sexo y la violencia como tabú, unifican las dos para hacer de ellas algo natural. Pero son conscientes de que no se puede negar la moral del todo, esa hipermoralidad hace posible ver la moral social de autor y su más allá, haciendo creíble la negación, la violencia y el mal. Ha de seguir existiendo el bien, ya que sin el bien, el mal no

existe, pero su existencia está dada porque no se nombra y, si se nombra, es sólo para afirmar el mal, mas no para negar el bien. El mal se afirma en sí mismo, pero realmente sólo se afirma el bien cuando el mal necesita reafirmarse. Por eso Morel, en algunos casos, demuestra aversión por la violencia o por los excesos; el mal tiene su antagonista, el bien, en un mismo personaje, Morel. Diferente a Sade que su antagonista el bien está siempre en el objeto de deseo, esto para hacer posible su trasgresión, el mal.

Ahí es cuando se hace posible la malinterpretación de la estética del mal, debemos ser capaces de determinar si ese mal existe como valoración negativa o positiva. No dejarnos engañar por las contradicciones necesarias en esta estética, ver ese movimiento constante que nos lleva más allá de los límites, hasta el exceso, la voluptuosidad.

La estética de la violencia sexual, del mal, llega al extremo de la negación, se niega a sí misma; su intención al ser el mal por el mal, es desaparecer toda valoración tanto negativa como positiva. Esa es su forma de llegar a la voluptuosidad, por medio de la destrucción total, el gasto de energía exagerado y el movimiento constante. Se abandona tanto el amor al otro e interés por el otro, como por el propio. La negación debe ser absoluta, total.

La violencia comienza siendo en sí misma y al tiempo su fin para llegar a su destrucción a la cual la voluptuosidad la condena. La violencia debe ejercerse en sí misma, similar a la ejercida en el otro.

Ese llegar a la destrucción total en Sade está presente en cada momento, en cada diálogo, en cada reflexión; similar en Fonseca quien niega todo lo establecido como norma en la sociedad, pone en tela de juicio todos los valores morales, pero todo esto sin intentar denunciar; si llegamos a ver una denuncia en la estética del mal, el mal no estaría dado en sí mismo, existiría como afirmación del bien, negando lo que intenta hacer, afirmar la maldad en el ser del hombre. Si se ve este rasgo, el objeto estético pasa a ser otra cosa, deja de ser estética del mal, o de la violencia sexual, ya que dejaría de negar, estaría inscrita en un discurso social, fuera del ámbito estético de la obra de arte. Esto se debe aplicar a casi toda la obra de Fonseca donde la violencia es dada en sí misma, sin muestra de juicios morales.

Esa negación total lleva a la estética del mal a agotar todo lo posible, y así afirmarse en lo imposible; no puede asir realmente el infinito de la voluptuosidad, la grandeza de ella se le escapa, no es suficiente el arte para que la expresión voluptuosa sea total. En esa búsqueda de la totalidad, el cansancio llega, el agotamiento por el gasto de energías se da, por eso la obra debe parar, terminar, descansar. El autor debe recuperar la energía gastada para volver de nuevo a la negación, a la voluptuosidad. También se concientiza de la imposibilidad de su meta, la afirmación del mal lleva a su misma destrucción, el que ejerce el mal se destruye, el mal también se destruye.

La estética de la violencia sexual, similar que el acto erótico, termina en el desinterés, en el vacío, pero no ese vacío existencial de preocupación por no tener nada, por la ausencia de dios, es el vacío total, sin sentir, sin desear, es la verdadera libertad.

Luego de analizar de manera clara la idea de la violencia por la violencia y el mal por el mal, *El caso Morel* y gran parte de las obras de Fonseca, tendrán una lectura alejada de una crítica social que hace de la literatura un instrumento político, olvidando su verdadera naturaleza estética. Aunque la violencia social sea parte del impulso estético de la obra de Fonseca, ésta llega más allá gracias a la hipermoralidad, alejándose de lo social y llegando a lo estético. No estamos determinando las lecturas sociales como falaces, estamos ampliando las lecturas sobre las obras de Fonseca para hacer posible su explicación y mejor comprensión. Determinar la obra de Fonseca como literatura del mal, lo inscribe en una gran cadena de autores que desde Sade han escogido ese camino para responder a la pregunta sobre la naturaleza del hombre. Por eso, no haber tomado a Sade habría hecho imposible la comprensión de una estética de la violencia sexual ya que él fue su pionero, quien determinó que no existían límites para el mal y que toda pregunta sobre la naturaleza del hombre ha de ser respondida desde el erotismo, por eso mismo Sade es tan importante para la literatura de la violencia sexual.

La estética de la violencia sexual hace parte de la gran literatura del mal, pero su centro es la sexualidad y diferentes grados de violencia progresiva hasta llegar a su máxima expresión, el asesinato, la muerte, el silencio al cual estamos condenados todos. Un camino en busca de la voluptuosidad por medio de los excesos eróticos que nos conducen a una sola parte, a la negación total. Ese es el fin de la violencia, el fin del mal, el vacío total.

Referencias

- Adorno, T. W. (1983), *Teoría estética*, Barcelona, Orbis.
- Álvarez, J. A. (1969), “Sade, encarnación de la filosofía” [prólogo], en François de Sade, D. A. *Escritos filosóficos y políticos*, México, Grijalbo, pp. 9-17.
- Armiño, M. (2003), “Prologo” en François de Sade, D. A. *La nueva Justine, o las desgracias de la virtud*, Madrid, Valdemar, pp. IX-XXXII.
- Bajtín, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno.
- (1989), *Teoría estética de la novela*, España, Taurus.
- Balaguer, M. (1995) “Estudio preliminar”, en Burke, E. (1995), *De lo sublime y de lo siniestro*, Barcelona, Altaya, pp. XI-XXII.
- Bataille, G. (1981), “Prefacio” en *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, pp. 19-20.
- (1981), “Sade” en *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, pp. 83-100.
- (2000), *El erotismo*, España, Tusquets.
- (2004), “El erotismo o el cuestionamiento del ser” en *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Argentina, Adriana Hidalgo.
- (2004), “La felicidad, el erotismo y la literatura” en *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Argentina, Adriana Hidalgo, pp. 82-116.
- (2004), “Sade, 1740-1814” en *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 267-272.
- Beauvoir, S. (1985), *El Marques de Sade*, Buenos Aires, Leviatan.
- Blanchot, M. (1990), “La razón de Sade” en *Lautreamont y Sade*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 15-63.

- Burke, E. (1995), *De lo sublime y de lo Bello*, Barcelona, Altaya.
- Campillo, A. (Oct. 1997), “La condición (in) humana” en “Dossier: George Bataille”, *Quimera* No. 162, pp. 33-36.
- Ducasse, C. J. (Jun. 9, 1938), “The Esthetic Object” en *The Journal of Philosophy*, Vol. 35, No. 12, pp. 322-331.
- Fonseca, R. (1977), “Intestino grueso” en *Feliz año nuevo*, Madrid, Alfaguara, pp. 185-201.
- (1978), *El caso Morel*, Barcelona, Bruguera.
- (1986), *Pasado negro*, España, Seix Barral.
- Foucault, M. (1986), *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*, México, Siglo Veintiuno
- François de Sade, D. A. (1969), “Filosofía en la alcoba” en *Marques de Sade, obras completas tomo I*, México, EDASA, pp. 187-283.
- (1969), “Julieta, o el vicio ampliamente recompensado”, en *Marques de Sade, obras completas tomo II*, México, EDASA, pp. 7-167.
- (1969), “Los 120 días de Sodoma”, en *Marques de Sade, obras completas tomo II*, México, EDASA, pp. 169-285.
- (2003), *La nueva Justine, o las desgracias de la virtud*, Madrid, Valdemar.
- Gaitán Durán, J. (1960), “El libertino y la revolución” en *Sade: textos escogidos y precedidos por un ensayo*, Bogotá, Mito.
- Garrido, R. (1998), “La violencia como estética de la misantropía en la obra de Rubem Fonseca” [prólogo], en Fonseca, R. *Los mejores relatos*, Bogotá, Alfaguara, pp. 13-26.
- Kant, I. (1981), *Crítica del juicio*, España, Colección Austral.
- Kauffman, L. S. (2000), *Malas y perversos*, Madrid, Cátedra.

- Margot, J. P. (2007), “La modernidad de Sade” en *Modernidad, crisis de la modernidad*, Colombia, Programa Editorial Universidad del Valle, pp. 9-40.
- Lipovetsky, G. (2007), *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- Pauvert, J. J. (1989), *Sade: una inocencia salvaje (1740-1777) Vol. I*, Barcelona, Tusquets.
- Rosenfield, D. L. (1993), *Del mal: ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Umaña Peña, E. R. (2001), *El arte de la escritura*, [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Estudios Literarios.
- Trías, E. (2006), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Yankowski, J. (1969), “Introducción” en *Marques de Sade, obras completas tomo I*, México, EDASA, pp. 11-19.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1994), “Juliette, o ilustración y moral” en Horkheimer, M. *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, pp. 129-163.
- Andrade Mejía, T. (2001), *La literariedad de la novela criminal: hacia una nueva perspectiva del género policial*, [trabajo de grado] Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. Carrera de Estudios Literarios
- Ballantyne, C. J. (Winter, 1986), “Between Bandits and Writers: The Rhetoric of Violence in Rubem Fonseca”, en *Luso-Brazilian Review*, Vol. 23, No. 2, pp. 1-20.

- Barthes, R. (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, París, Editions du Seuil.
- Cárdenas Toquica, D. M. (2001), *Agosto de Rubem Fonseca y los horizontes del género negro en Latinoamérica*, [trabajo de grado] Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Estudios Literarios.
- Conte, R. (1990), *Yo Sade*, España, Planeta.
- Didier, B. (1989), *Sade*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fonseca R. (1985), *El gran arte*, Colombia, Oveja negra.
- (1998), *Los mejores relatos*, Colombia, Alfaguara.
- (2004), *Pequeñas criaturas*, Bogotá, Norma.
- (2005), *Diario de un libertino*, Bogotá, Norma.
- (2006), *El enfermo Molière*, Bogotá, Norma.
- (2008), *Ella y otras mujeres*, Bogotá, Norma.
- François de Sade, D. A. (1969), *Escritos filosóficos y políticos*, México, Grijalbo.
- (1969), *Marques de Sade, obras completas, tomo I y II*, México, EDASA.
- (1981), *Historia de Aline y Valcour*, España, Fundamentos.
- (1999), *Cuentos, historias y fábulas*, España, Edimat.
- (2000), *La marquesa de Gange*, España, Edimat.
- Gonçalves, M. (Nov. 2005), “*Pulp fiction*” a metaficción literaria: las transformaciones del personaje detectivesco en la narrativa policial brasileña, *Chasqui*, Vol. 34, No. 2, pp. 78-91.
- Gore, G. (1969), *Vida e ideas del Marques de Sade*, Buenos Aires, Pleyade.
- Guillen, C. (2005), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.

- Manzur, L. (1998) "Sadean Libertinage and the Esthetics of Violence" en *Libertinage and Modernity: Yale French Studies*, No. 94, pp. 184-198
- Mendoza Luna, M. F. (1996), *La nueva visión trágica del hombre y el mundo en tres novelas de Rubem Fonseca*, [trabajo diplomado] Bogotá, Universidad Javeriana, Carrera de Estudios Literarios.
- Paz, O. (1995), *Un más allá erótico*, Bogotá, Tercer mundo.
- Restif de la Bretonne, N. E. (1992), *La Antijustina*, Barcelona, Alcour.
- Sollers, P. (1992), "Sade en el texto" en *La escritura y la experiencia de los límites*, Venezuela, Monte Ávila, pp. 55-75.