

El Marqués de Sade durante la Revolución Francesa (1790-1793). Entre la escritura subversiva y la legitimidad a través del teatro

*The Marquis of Sade during the French Revolution (1790-1793).
Between subversive writing and legitimacy through theater*

María Cecilia Tonon¹

CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral
Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Universidad Nacional del Litoral - Santa Fe, Argentina
tononcec@hotmail.com

Resumen

En este artículo abordamos el caso del Marqués de Sade, emblemático y reconocido desde distintas perspectivas de estudio, pero centrándonos en un período particular de la vida del “Divino Marqués”: su etapa de revolucionario y de búsqueda de reconocimiento literario. Si bien fue un activo representante de la Revolución, nuestro objetivo se centra en el estudio de su desenvolvimiento como dramaturgo.

¹ Doctora en Ciencia Política (Universidad Nacional de Rosario), becaria post-doctoral CONICET, docente-investigadora de la Universidad Nacional del Litoral, desempeñándose en cátedras de historia europea y metodología de la investigación. Desarrolla estudios relativos a la historia intelectual y cultural de Europa en la modernidad temprana hasta el siglo XVIII, juntamente con líneas sobre partidos políticos y formas de acción colectiva en Argentina en las últimas décadas de siglo XX.

Sobre la base de las principales biografías y algunos estudios relevados sobre la obra del marqués y determinadas categorías analíticas, como las nociones de imagen pública, celebridad e imagen de autor, intentamos dilucidar hasta qué punto las circunstancias de su vida pasada mellaron su interés por tener una profesión dentro del ámbito de las letras, y de qué manera una imagen pública asociada al libertinaje, la blasfemia y el crimen pudo haber impactado en el intento de Sade por darse un lugar dentro del mundo literario, en este breve período de su vida en libertad.

Palabras clave: Marqués de Sade –Revolución Francesa– Teatro

Abstract

This article will address the case of the Marquis de Sade, emblematic and recognized from different perspectives of study, but focusing on a particular period in the life of the "Divine Marquis": his revolutionary stage and the search for literary recognition. While he was an active representative of the Revolution, his development as a playwright is the focus of this study.

Based on the main biographies and some relevant studies on the work of the marquis and certain analytical categories, such as notions of public image, celebrity and author image, this work attempts to elucidate how the circumstances of his past life participated in building a man of letters, and how a public image, associated with debauchery, profanity and crime, could have impacted on Sade's attempt to give himself a place in the literary world, in this brief period of his life in freedom.

Key words: Marquis of Sade – French Revolution – Theatre

Cita sugerida: Tonon, C. (2020). "El marqués de Sade durante la revolución francesa (1790-1793): entre la escritura subversiva y la legitimidad a través del teatro". *Revista de Historia Universal*, (20), 45-75.

“Aunque escape a los poderes públicos, Sade no volverá a encontrarse nunca más solo entre los suyos. Él no lo sabe, nadie lo sabe todavía en su entorno, pero una vez que se ha entrado en la leyenda, no se sale tan fácilmente de ella. Por joven que sea, la opinión pública tiene larga memoria y su mirada ubicua no dejará de espiar los hechos y los gestos del marqués de Sade.”

(Pauvert, J.J., 1989, p. 216)

1. Introducción

En este trabajo abordamos el caso del Marqués de Sade, emblemático y reconocido desde distintas perspectivas de estudio, pero centrándonos aquí en un período particular de la turbulenta vida del “Divino Marqués”: su etapa de revolucionario y de búsqueda de reconocimiento literario. Si bien fue un activo representante de la Revolución Francesa, por su rol como secretario de la sección de Picas de la Sociedad Popular², nos centraremos en su desenvolvimiento como dramaturgo.

A comienzos de la Revolución, Sade fue excarcelado luego de pasar cinco años en la Bastilla (entre 1784 y 1789), y ya en libertad, e imposibilitado de hacer valer sus antiguos privilegios, debió dotarse de un nuevo estatus, y fue el de escritor el que escogió para su nueva situación. El “hombre de letras” reemplazó al título de marqués en las actas oficiales y papeles de estado civil. Este rol de autor no era nuevo, sus vínculos con la escritura y el teatro se gestaron tiempo antes, pero en esta nueva etapa, Sade pugó por un reconocimiento literario y lo buscó a través de las artes escénicas. Ahora bien, ¿hasta qué punto las circunstancias de su vida pasada mellaron su interés por tener una

² Para 1790, París fue dividida en 48 secciones. Sade fue elegido secretario de la Sección de Picas, que correspondía al barrio Vendôme-Madeleine.

profesión dentro del ámbito de las letras? ¿De qué manera una imagen pública, asociada al libertinaje, la blasfemia y el crimen pudo haber impactado en el intento de Sade por darse un lugar dentro del mundo literario en este breve período de su vida en libertad?

Sobre la base de las principales biografías y algunos estudios relevados sobre la obra del autor revolucionario y determinadas categorías analíticas, como las nociones de imagen pública, celebridad e imagen de autor, intentaremos dilucidar algunas de las problemáticas planteadas.

El trabajo está dividido en tres apartados: en una primera parte se describen aquellos aspectos que señalan la configuración de una determinada imagen pública asociada al marqués de Sade, luego las vicisitudes que debió atravesar para darse un lugar en el espacio teatral y reconstruir de esta forma una nueva imagen de su persona, y en una tercera instancia, el análisis de una de sus obras, contemporánea al período seleccionado, que permite indagar los posibles vínculos entre su pasado libertino y su nueva faceta de escritor y hombre de teatro.

2. Hacia la configuración de una imagen pública de Sade

Inferimos que las circunstancias que rodearon a Sade desde su nacimiento y a lo largo de su vida adulta, y de las cuales él también fue, por supuesto, su agente, desembocaron en su persecución, condena y muerte social. Es por eso por lo que nos es imprescindible revisar parte de su biografía, para corroborar la influencia del entramado social sobre el escritor y la construcción de una imagen pública sadeana.

Donatien-Alphonse François nació en París el 2 de julio de 1740, de antigua nobleza provenzal por parte de su padre, y ligado por su madre a la rama menor de la casa de Borbón. Fue marqués y más tarde conde de Sade, señor de La Coste y de Saumane, co-señor de Mazan, teniente

general en las provincias de Bresse, Bugey, Valromey y Gex, y maestre de campo de caballería.

Pertenecer al grupo que ocupaba el vértice superior de la pirámide social francesa le aseguraba un prestigio y comodidades significativas para llevar una vida plácida y despreocupada. Sin embargo, es preciso entender que para la época el estamento nobiliario³ no era homogéneo ni estático.

Este estamento privilegiado se fue estructurando durante el Antiguo Régimen en función de una estructura jurídica amparada en distintos factores. Para la época de la Ilustración, los atributos fundamentales consistían en: la antigüedad del cargo nobiliario (la *nobilitas*), la actividad de las armas o el prestigio militar, que representaba su lugar en la sociedad y determinaba sus valores morales (la *virtus*), y la propiedad de las tierras (la *certa habitario*), origen de su riqueza. Estos atributos estaban confiados a la sabia “*constantia*” que establecía un universo perdurable e inmutable, en donde los cambios no estaban permitidos, y menos si suponían la afectación de esta situación social así establecida (Serna, 1992, p. 45).

Sin embargo, a lo largo del siglo XVIII, la riqueza y las condiciones de civilidad⁴ incidieron en la determinación nobiliaria de tal modo que

³ Como refiere Pierre Serna (2005), destacados historiadores franceses han realizados diversos estudios sobre la nobleza francesa durante el Antiguo Régimen. Encontramos así, los primeros trabajos de Roland Mousnier, François Bluche, Robert Forster, Guy Richard y Jean Meyer, pasando por los de Jean-Marie Cosntant, Jean-François Solnon, Arlette Jouanna, Robert Descimon, Guy Chaussinand-Nogaret, Monique Cubells, hasta los más recientes de François-Joseph Ruggin, Michel Nassiet, Olivier Chaline, Natacha Coquery, el propio Pierre Serna y Michel Figueac, por mencionar algunos. En este artículo se refieren ciertas características nobiliarias basadas en algunos de estos autores, como así también del clásico estudio del sociólogo alemán Norbert Elías.

⁴ Desde el siglo XVI en adelante, se inicia una trayectoria hacia el control social por parte de la Iglesia y el Estado, destinados a regular el comportamiento social. Los textos de civilidad que aparecen en ese momento (como el *De civilitate murum puerilium libellus*, de Erasmo, o *Il* (continúa)

muchos de los antiguos nobles quedaron subordinados ante la aparición de nuevas jerarquías. La profusión del lujo, como vehículo de autoafirmación social, fue de la mano de un aumento considerable del consumo de bienes materiales, particularmente la indumentaria y el mobiliario, como bien señalan los textos de Natacha Coquery (2006, 2011) o Michel Figueac (2002 y 2015). Estos gastos lujosos pusieron en peligro las fortunas y, por tanto, la pervivencia de un número importante de linajes que, a la vez de ver disminuida considerablemente la riqueza familiar, subestimaba la propia identidad noble (Figueac, 2015, p. 76)⁵.

Esto ocurrió en cierta forma con la familia de Sade. El marqués, que se había casado⁶ muy joven con la hija⁷ mayor de una rica familia de toga, entró prontamente en dificultades económicas, asociadas a la prodigalidad de su vida. Las *petites maison*⁸ que Sade alquiló con propósitos eróticos, el costo de sus mantenidas (la más famosa va a ser la Beauvoisin, para el tiempo también amante de otros nobles), y los

Cortigiano, de Castiglione), destinados a codificar las normas de buena conducta y los valores corporales, son un claro ejemplo de ello. Cfr. Revel, J. (2001, p. 170).

⁵ Algo similar apunta Elías, N. (1993, pp. 314-316).

⁶ El matrimonio fue una *mésalliance* [Matrimonio arreglado o convenido], y no era nada fuera de lo común para la época y el estamento. El acto matrimonial constituía un trance ambivalente porque, por un lado, suponía un acto sagrado en el que una pareja se unía en sagrada alianza ante Dios y, por otro, era también un contrato civil, porque contribuía a organizar la transmisión del patrimonio del esposo o la esposa. En este sentido, los casamientos por conveniencia hacían causa común con las necesidades de riqueza y prestigio que requería la circunstancia. En el caso del matrimonio entre los Sade y los Montreuil, la familia de la novia aportaba la riqueza y sus influencias políticas, mientras que la familia del novio adjuntaba el pedigrí de la “sangre azul”. Respecto de esta última expresión, cabe recordar que alrededor del siglo XVIII, durante los largos ministerios de Richelieu, Mazarin y Colbert, ciertas teorías pretendían que la nobleza descendía de una especial raza de conquistadores de “sangre azul” (los francos), de manera que la superioridad se transmitía por el nacimiento. Cfr. Milliot, V. (1992, p. 33).

⁷ Se trata de Claude Renée-Pélagie de Montreuil, hija del Monsieur de Montreuil, presidente del Tribunal de Apelaciones de París.

⁸ Pequeñas casas de alquiler.

escándalos con prostitutas, afectaron negativamente las arcas del joven matrimonio, a tal punto, que la joven marquesa estuvo gran parte del tiempo procurando reunir dinero para pagar las deudas familiares (Gorer, 1969, p. 34). Tal como refiere el historiador francés Michel Fideac (2015), el endeudamiento aparecía como un indicador de riesgo significativo para la supervivencia de la nobleza, al menos para algunas familias, que no podían ya vendiendo cualquier bien, restablecer el equilibrio financiero (p. 80). Si bien en el caso de Sade, tanto desde su parentela, como del lado de su familia política, se intentó en diferentes momentos el rescate de la quiebra, los escándalos y la vida licenciosa del marqués repercutieron negativamente en sus finanzas y el buen nombre de su familia.

Del período inicial de la vida libertina del marqués (1763-1768), Gilbert Lely, uno de sus principales biógrafos⁹, indica ya algunos escándalos notificados al teniente general de Bresse y Bugey, donde Sade servía como militar, y por los que se temía su continuidad en la carrera de armas y de servicio al rey. Durante su segunda etapa de libertino (1768-1777), el mismo biógrafo apuntó una serie de documentos¹⁰ que evidenciaban el escarnio y la mala publicidad a la que se vio expuesto Sade, marcando cada vez más negativamente su imagen pública (Lely, 1989, p. 80 y p.123).

⁹ Dentro de las principales biografías sobre el Marqués de Sade, podemos mencionar a las escritas por Gilbert Lely (1989), Maurice Lever (1991), Geoffrey Gorer (1969), Jean-Jacques Pauvert (1989) y Michel Delon (2007). Los hechos que se refieren en este subtítulo fueron extraídos de estos aportes. En general, son trabajos confiables y bastante rigurosos, que han podido recolectar un conjunto importante de documentos sobre el marqués desde distintos repositorios públicos y privados.

¹⁰ Algunas misivas familiares que atienden a repercusiones en diferentes medios regionales, e incluso aparecidos en la prensa extranjera, se lo presenta al marqués como "víctima de la ferocidad pública" (Carta de Madame de Saint Germain al abad de Sade, 18/04/1768 (Lely, 1989, p.123), o "con los colores más negros" (Carta de la condesa de Sade, madre del marqués, a M. de Sartine, 24/05/1768 (Pauvert, 1989, p. 45) por mencionar sólo algunas referencias.

A estos hechos se les podrían sumar su proceso en Aix y luego su fuga, su posterior recaptura en un procedimiento policial tumultuoso; su célebre encontronazo con Mirabeau en la prisión de Vincennes; el proceso de divorcio de su mujer; los desórdenes producidos en la Bastilla, y la lista podría continuar y profundizarse¹¹. Pero más allá de esta retahíla de acontecimientos, lo que nos interesa aquí es determinar cómo estos procedimientos judiciales coadyuvaron a que los hechos se hagan públicos, cobren notoriedad y el nombre del marqués apareciese vapuleado en distintos ámbitos regionales y cortesanos.

Si bien, de acuerdo con Sarah Maza (1997), los chismes y los escándalos existieron siempre y siempre fueron bien vendidos, los franceses consumieron, en los años previos a la Revolución, los escritos consagrados a los escándalos judiciales en cantidades inhabituales. En este sentido, las historias “íntimas” o “particulares” expresadas por las memorias relativas a las causas judiciales célebres reunieron a los lectores franceses en un mismo interés sobre la vida privada, como sucedió con Sade.

Para el caso que estamos analizando (y del que sólo hemos podido presentar muy someramente algunos argumentos), la reputación criminal del marqués contribuyó no sólo a nutrir los mecanismos de celebridad en torno a su persona, sino que esta imagen se trasladó a su producción literaria.

Para el investigador francés Antoine Lilti (2014), el concepto de celebridad permite caracterizar los procesos de distinción e inversión de lo privado y de lo público a partir del siglo XVIII. A partir de ello sostiene que

¹¹ Se pueden ampliar los escándalos y las detenciones a las que se vio expuesto Sade, en las biografías anteriormente citadas.

El individuo célebre no es solamente un conocido de su familia, de sus colegas, de sus vecinos, de sus pares o clientes, sino de un vasto conjunto de gente con las cuales no tiene un contacto directo, que nunca lo encontraron ni se lo encontrarán jamás, pero que son frecuentemente confrontados con su figura pública, es decir, con el conjunto de imágenes y de discursos asociados a su nombre (p. 13).

La celebridad aglomera, entonces, variadas formas de discursos, anécdotas, narraciones reales o inventadas, a partir de las cuales lo que una persona posee de privado e íntimo queda sometido a la curiosidad de lo público. Esto estaría dando cuenta de dos facetas fundamentales de la modernidad: por un lado, la inversión de lo público sobre lo privado, y, por otro, el desarrollo de mecanismos de individuación por los que el individuo se descubre singular en el mismo momento en que se hace público.

Atendemos aquí a la importancia que cobra desde el siglo XVIII el espacio y la opinión públicos que, en términos de Habermas (1981)¹²,

¹² La tesis de Habermas sobre los orígenes de la opinión pública, asociados a la formación del espacio público burgués y el desarrollo del capitalismo, ha sido punto de arranque de numerosos estudios sobre este tema, no desprovistos tampoco de críticas hacia su formulación habermasiana (Tortarolo, 1998, pp. 236-237). En este sentido, sin pretender un análisis exhaustivo sobre este tema (que lo ameritaría, pero no disponemos del espacio suficiente para hacerlo), nos parece pertinente recuperar los aportes de Kaufmann (2003), respecto de la opinión pública en la Francia del siglo XVIII. Este autor parte de la revisión de diferentes posturas historiográficas sobre el concepto en cuestión. Por un lado, existen interpretaciones “referencialistas (como, por ejemplo, Robert Darnton o Arlette Farge), para quienes la opinión pública “remite a las prácticas sociales efectivas que emergen y proliferan en los años 1745” (p. 581), y que se despliegan en espacios concretos o en determinadas instituciones, como salones, cafés, logias, Academias, etc. Por otra parte, se encuentran las perspectivas “artificialistas” (entre las que podemos ubicar a Keith Baker y Mona Ozouf) que conciben a la opinión pública como “una ficción ideológica” (p. 581), una “entidad conceptual”, enfatizando, así, el carácter abstracto del concepto. Para Kaufmann, no hay que entrever esta “duplicidad” como dos miradas contrapuestas, antes bien, ambas contribuyen a entender la complejidad de este fenómeno de la modernidad. Por ello, hay que atender tanto a los diferentes escenarios que nutren esta nueva configuración sociopolítica (realidad), como así también la dimensión discursiva, política o ideológica (ficción); de la misma manera, que hay que tener en cuenta no sólo las voces de los sectores ilustrados, o -en términos de Habermas- de la “publicidad burguesa”, sino también la (continúa)

designaría a un territorio de la vida social, al que todos los ciudadanos pueden tener acceso. Así, los individuos trastocados en público expresan y publican su opinión sobre asuntos de interés común a través de diferentes medios de comunicación (pp. 41- 44). Estaríamos en presencia de una primera revolución mediática que hizo del lector común de libros y diarios, un fanático consumidor de cultura visual de la celebridad: grabados, caricaturas, medallones, vajilla o cerámicas intervenidas con imágenes, figuras de cera, marionetas, necrológicas, biografías de personajes famosos, etc. Una verdadera economía de la celebridad se monta sobre la curiosidad de la gente común por ver, conocer, o tener algo de esta nueva elite de vedettes o “estrellas”, que hacen de su éxito, su prestigio (o desprestigio) y, por qué no, su fortuna, el objeto del espectáculo. Esto estaría indicando un cambio fundamental en las sociedades modernas, que hizo que la curiosidad se transforme en un verdadero objeto de espectáculo y que lo que una persona poseía de privado e íntimo, quedaba sometido al interés de lo público.

Si trasladamos estas nociones al caso sadeano, podríamos pensar al marqués perseguido por la ley, cercado por los muros de las diferentes prisiones que debió transitar, al borde de la desesperación porque tuvo que renegar de sus escritos¹³ o, por el contrario, luchar para que estos se legitimen. La reputación de libertino, perverso, desequilibrado, que cargaba sobre su persona se fue desplazando al autor-artista y sus obras

polifonía del público plebeyo. Para ampliar estos debates véase Farge (1992), Darnton (1991), Baker (1987), Ozouf (1987), Chartier (1995), entre otros.

¹³ En la “Carta a Villeterque”, incluida en *Los crímenes del amor*, Sade insiste en que nunca escribió Justine, uno de los libros que lo incriminaron duramente. Transcribimos algunos párrafos: “Sus objetivos no son tan puros y no los copiaré jamás. Que no se me atribuya pues, según estos sistemas, la novela de J... Nunca hice tales obras, ni las haré jamás. Sólo imbéciles o malvados pueden, a pesar de la autenticidad de mi negativa, sindicarme o acusarme aun como su autor. El más soberano desprecio será, de ahora en adelante, la única arma con que combatiré sus calumnias” (Sade, 1982, p.162).

aparecieron como “monstruosas” para la crítica y la opinión pública en general¹⁴.

En el próximo apartado atenderemos los posibles vínculos entre un pasado público condenatorio de la persona y de la producción literaria del marqués y la construcción de una nueva imagen asociada a la actividad literaria-teatral, a partir de la cual intentará insertarse en el contexto abierto por la Revolución Francesa.

3. La transmutación de una imagen pública: Sade entre la escritura subversiva y la legitimidad a través del teatro

Sade comenzó a escribir en un contexto de encierro. Fueron estas las condiciones a partir de las cuales se gestó su obra. Las palabras surgieron de Vincennes, la Bastilla, Charenton, que fueron los tres principales sitios de su reclusión y, a la vez, los grandes períodos en los que podríamos dividir su producción literaria¹⁵.

Como escritor, Sade vino a cerrar un largo ciclo francés sobre “narrativa picante” (Darnton, 2008, p. 142), pero lo hizo a través de un sistema de pensamiento transgresor y original en cuanto al estilo y a las isotopías desarrolladas, que permitió configurarlo como una

¹⁴ En un importante trabajo sobre el marqués de Sade, Béatrice Didier (1997) infiere que Sade fue encarcelado -sobre todo a partir del Concordato- por sus papeles más que por sus actos. Cfr. Didier, B. (1997, p. 57). También Hunt (1992) refiere que ya desde antes de 1789 “Sade era un conocido libertino, pero durante la Revolución su mala fama aumentó gracias a sus escritos...” (p. 46). En el mismo sentido apunta la interpretación de Lilti (2014): “Sade ya no era el gran señor feudal con los vicios del Antiguo Régimen, sino un autor libertino e inmoral a quien los contrarrevolucionarios les gustaba asociarlo con el jacobinismo y el Terror. Irrecuperable, Sade no es de ninguna manera: representa para todos, la figura del enemigo” (p. 3).

¹⁵ Gilbert Lely presenta una revisión de las ediciones originales de Sade y de sus textos inéditos (que por razones de espacio no podemos reproducir aquí) que resulta interesante para poder ordenar y obtener un panorama general de las obras del marqués (y de las que se le han atribuido). Para ampliar esta información véase Lely (1948)

discursividad alternativa y reaccionaria al aparato textual permitido y que circulaba en la época.

Sin embargo, los dispositivos de censura, la policía y un sistema editorial monopólico organizado por el absolutismo francés (Darnton, 2008), relegaron al submundo de la literatura prohibida y al contrabando al autor-artista. De esta forma, entre la fascinación y el rechazo osciló la obra sadeana, que purgó por años la misma reprobación que le cupo al autor-persona¹⁶. A la condena social y política le sucedió la censura literaria¹⁷.

Cuando Sade recuperó la libertad, tomó conciencia de su largo período de alejamiento social. Siempre alejado de toda actividad remunerativa, a pesar de sus necesidades económicas, al salir de prisión comprendió que debía dotarse de un nuevo estatus. Después de 1789, a riesgo de pasar como un *gentilhombre*, debió entrar en una carrera, elegir una profesión. De acuerdo con una de las principales biografías (Lever, 1991),

¹⁶ Un texto literario está definido por dos puntos de vista diferentes y asimétricos, dos caras de una misma moneda: el autor fortuito con respecto al otro autor, el verdadero, separado por una brecha interpretativa e ideológica en el que la figura del autor como origen se pierde, se desfigura, está ausente (Altamirano, C. y Sarlo, B., 1983, pp. 64-65). Pero si bien el autor real se desdibuja en las maquinaciones propias de la creación literaria, hay un hecho puntual que determina que el producto literario desplace su centralidad a las condiciones de producción, y ese hecho lo produce el apuntalamiento ideológico. De modo tal que, así como la literatura se alza como vehículo para el análisis social, los textos son una práctica social cuyos procesos de producción y de interpretación están condicionados por las relaciones sociales y por el contexto. Esto es fundamental porque lo que intentamos esbozar son aquellas condiciones sociales que colaboraron con la gestación del Sade escritor y que, además, impactan en la sanción de su producción literaria.

¹⁷ Roland Barthes hace alusión a dos tipos de censuras que aparentemente sufrió Sade: por un lado, la prohibición de la circulación de sus libros; por otro, cuando se lo declara aburrido o poco digno de leerse. A partir de aquí, Barthes infiere que la censura social conduce no tanto al impedimento de decir o hacer algo, sino más bien cuando obliga a hablar, a actuar. Los mecanismos de este tipo de censura han sido los que, en definitiva, coadyuvaron a generar el discurso de la contracensura en Sade. Un discurso que en lugar de arremeter contra lo que choca a la opinión, a la moral, a la ley, construye simbologías propias que lo hacen paradójico, original y único. Cfr. Barthes, R. (1997, p. 148).

Sade vio en la honorable labor de escritor la manera de reencauzar su vida luego de largos años pasados en prisión y en la ignominia.

El “hombre de letras” poco a poco reemplazó el título de marqués en las actas oficiales y papeles de estado civil, rótula que a su vez lo purificaba de su origen noble, sobre todo, en los tiempos que le tocó vivir durante el período jacobino de la Revolución Francesa. Pero se trataba de un nombre portado por Sade sobre la base de su experiencia como escritor, oficio al que se dedicó en los últimos años que pasó encerrado, no se trataba de una mera “usurpación” para salvar su pellejo (Lever, 1991, p. 409).

Según Ruth Amossy (2009), la imagen del autor no está ligada únicamente a un imaginario social; esta es indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario. De esta manera, quien escribe, al notar que se le atribuye una imagen que le asigna una posición y un estatus, se esforzará, pues, por sostenerla o rechazarla. Es lo que la autora denomina como “postura” o aquel “acto asumido por el escritor” que vendría a difuminar la separación entre lo que se construye en los textos del autor y aquello que, al elaborarse por fuera de estos, queda al margen de su control (p. 72). En este sentido, lo que se podría evidenciar en este momento de la vida de Sade es un intento de transmutar una imagen pública precedente hacia una nueva, asociada ahora a la honorable profesión de escritor. Podríamos pensar que, si ya era escritor, lo era de obras consignadas como “escandalosas” y “monstruosas”, entonces, había llegado el momento de “redimirse”, (re)presentarse, volverse otro, nuevo, “purificado” o desprovisto de todo vestigio que lo retuviese en un pasado poco gentil hacia su persona y la producción literaria asociada a ella.

Hasta su liberación, los escritos sadeanos habían recorrido prácticamente todos los géneros¹⁸; fue, sin embargo, el teatral el que profundizó en esta fase, quizás como no podía ser de otra manera, porque las artes escénicas fueron la pasión de su vida, tal vez la única (Lever, 1991, p. 410). Conoció todos los mecanismos y los oficios teatrales: fue simultáneamente comediante, director, autor, decorador, capaz de montar un espectáculo completo (o de manera integral) él mismo.

El teatro fue también la extensión de una moda que venía azuzando a la París revolucionaria, puesto que luego de la abolición del monopolio de la Comedia Francesa (1791), se autorizó a cualquier ciudadano a abrir un teatro y las salas se multiplicaron. Además, proliferó notablemente el número de obras. Algunos estudios señalan que, de las escasas representaciones anteriores a la Revolución, “al menos 1500 obras nuevas, muchas de ellas referidas a los temas de actualidad, se produjeron entre 1789 y 1799, y más de 750 se pusieron en escena sólo en el período 1792-1794” (Hunt, 2008, p. 58).

A comienzos de la Revolución Francesa, las artes escénicas evidenciaron un ingente auge, tanto en materia de dramaturgia como de espectáculos y salas teatrales de la capital y del resto de Francia. Dentro de sus características se pueden observar elementos de continuidad con el teatro del Antiguo Régimen: repertorios clásicos entremezclados con obras tiranocidas y anticlericales y formas propias

¹⁸ Podemos mencionar al épico, dramático, ensayístico, particularmente la novela y los relatos autobiográficos (cartas y diarios). En especial, sobresalen aquellos textos en los que se transparenta esa dimensión honda de su pensamiento, atendiendo especialmente al relato de ficción y a las obras de carácter autobiográfico. Estas últimas categorías son algunos de los referentes principales de las nuevas prácticas literarias del siglo XVIII. En la edad del clasicismo asistimos a la emergencia de categorías que movilizan los nuevos objetos que la literatura se asigna, esto es, la búsqueda interior. A partir de aquí, encontramos la multiplicación de diarios íntimos, memorias, autobiografías, relatos pornográficos, que se unen en una maraña compleja de prácticas de escritura que apuestan a la búsqueda del propio yo. Cfr. Goulemot, J. M. (2001, p 347).

de la comedia burguesa y popular. Pero algunos rasgos transmutaron, al punto tal que artistas y ciudadanos se compenetraron, incentivados por la profusión de grupos de amateurs que desplazaron de las compañías y los circuitos a actores y actrices profesionales. Este “basterdeo”, en tanto fenómeno que buscaba inspirar novedad y singularidad en desmedro del gusto por las “bellas artes”, alteró las distinciones entre la calle, los clubes políticos, el espacio escénico y el espacio del espectador. A partir de la Revolución se fue configurando, así, un formato escénico marcado por el eclecticismo de las formas y la permeabilidad entre las obras (Bourdin, 2010).

Ante estas nuevas circunstancias, Sade se concentró de lleno en la dramaturgia para intentar ver plasmada su producción en representaciones teatrales que conllevaran el reconocimiento del público, y sobre todo, la convalidación de la Comedia Francesa.

El camino hacia el reconocimiento como escritor no le fue fácil. Primero, debió inscribirse en la Sociedad de Autores Dramáticos, fundada por Beaumarchais en 1777, a la que asistió regularmente a sus asambleas. Para su debut quiso dar un gran golpe: una obra fuerte, fuera de toda duda, que lo situase en el primer lugar de la cumbre. Eligió representar *Jeanne Laisné ou la siège de Beauvais*, escrita en 1783, en Vincennes. Según Lever (1991), fue la pieza patriótica (tema de moda en la época) por la que sentía una especial atracción, que reactivaba el mito de la virgen de Orléans e insuflaba los corazones fraternales. Se trataba de una decisión estratégica basada en un éxito previo de otro autor, Belloy¹⁹, y su obra *Le Siège de Calais*, de 1765 (Lever, 1991, p. 413). Podríamos pensar, también, que se trató de un influjo del lenguaje político desatado desde el desmoronamiento de la monarquía francesa luego de 1786, que inundó de palabras la prensa, la conversación y los

¹⁹ Pierre-Laurent Buiette de Belloy o Dormont De Belloy (1727-1775) fue dramaturgo y actor francés.

encuentros políticos, en los cuales los festivales o las representaciones teatrales con fines de conmemoración y celebración de la Revolución estaban a la orden del día (Hunt, 2008, p. 58; Bourdin, 2001, p. 154).

El manuscrito se envió al comité de lectura de la Comedia Francesa y fue devuelto con muchas críticas y correcciones. A partir de allí comenzaron las tribulaciones para que alguien volviera a leer su obra. Poco a poco, Sade cayó en la cuenta de cómo eran las reglas del juego del arte dramático. Su carácter abrupto y su franqueza brutal se acomodaban mal en un ambiente de disimulos y disidencias²⁰ que reinaban en el teatro capitalino.

De este modo, el autor se puso a la defensiva y se reinstaló en él el temor de que las nuevas fórmulas revolucionarias lo traicionasen como lo había hecho ya el absolutismo. Algo de este temor podría encontrar su fundamento en las características que cobraron las artes escénicas durante los sucesivos gobiernos, pero, sobre todo, durante el Terror, ya que en su amplia mayoría se transformaron en instrumento de propaganda del régimen revolucionario, acondicionándose a sus requerimientos patrióticos (Bourdin, 2001, p. 155).

Mientras reescribía *Jeanne Laisné*, Sade probó participar con otras obras. El 3 de agosto de 1790 presentó en el Teatro Italiano una pequeña comedia de un acto titulada *Le Suborneur*; que tuvo aceptación de la crítica, pero no fue programada sino hasta 1792. Mientras tanto, puso en marcha otra comedia, también en un acto, denominada *Le Boudoir ou le Mari crédule*. Sin embargo, no pasó el comité de lectura, aunque le brindaron la opción de acreditar otra obra. Sade presentó, entonces,

²⁰ Para 1791 se produjo un desdoblamiento de la Comedia francesa entre "Negros" y "Rojos"; los primeros, más moderados, siguieron los modelos estéticos "a la antigua" que imponía el pintor de la revolución Jacques-Louis David, los segundos, más radicalizados, fundaron el Teatro de la República forjando a pleno el "teatro patriótico" (Bourdin, 2001).

una comedia en cinco actos y en versos libres denominada *Le Misanthrope par amour*, que fue aceptada por unanimidad.

Mientras tanto, insistió en exhibir *Le Boudoir* y volvió a presentarla tres años después, luego de que el Teatro Francés deviniera en Teatro de la Nación. Demandó una nueva lectura y accedió a renunciar a los derechos de autor si consentían representarla, pero la Comedia le devolvió reiteradamente el manuscrito, todas las veces en que el autor intentó que lo releyesen. ¿Cuáles fueron las razones de los diferentes rechazos? No se avenía a las reglas de la buena conducta, es decir que se trató de una condena moral más que literaria, algo que era esperable bajo las fórmulas jacobinas en las que se reestablecieron el reforzamiento de la virtud republicana y la censura, particularmente contra las obras que eran o demasiado moderadas o ponderaban viejas fórmulas remanentes del Antiguo Régimen (Bourdin, 2001, p. 155).

La decepción de Sade por no poder ver aprobada su *Le Boudoir* fue consolada por la representación de *Oxtiern ou les Malheurs du libertinage* en el Teatro Molière (1791). La obra generó opiniones encontradas, alboroto y agitación. Parte del público que resistió el personaje de *Oxtiern*, tan cercano al Antiguo Régimen, lo abucheó, pidieron que se baje el telón entre las acciones de protesta. Pero Sade estaba exultante y así lo confirmaba una carta que le escribió a su abogado Gaufridy: “*J’ai enfin paru en public, mon cher avocat.*”²¹ Según estas palabras, la felicidad que encontraba Sade era la de haber llegado a ser reconocido, ser “famoso”, aunque la crítica luego haya sido demoledora. Pero, tal vez, lo que buscaba aquí no era tanto el reconocimiento público como la reputación. En este sentido, el ya referido historiador Antoine Lilti nos esclarece la diferencia de la celebridad respecto de otras formas de notoriedad para la época de las

²¹ “Pude finalmente aparecer en público, mi querido abogado.” Traducción propia.

luces, como son la gloria y la reputación (Lilti, 2014, pp. 12-16): el primero de estos conceptos haría alusión a la posteridad, al honor, a la conmemoración póstuma de personajes importantes o héroes, que no era la preocupación de Sade en este momento; el segundo sería el resultado de la socialización de opiniones como una forma de enjuiciamiento de parte de miembros de un grupo sobre tal o cual persona, aspecto que especialmente le interesaba al marqués estando como estaba, buscando un lugar como “hombre de letras”.

Oxtiern refleja esta apuesta de Sade por darse un lugar en el mundo de la producción literaria durante la Revolución, y señala, también, que “el teatro sigue siendo un espacio de amplificación de los grandes debates políticos y sociales” (Bourdin, 2001, p. 156). A través de la militancia de sus actores y actrices, de la grandilocuencia de sus puestas en escenas (con toda la parafernalia simbólica de la Revolución), de los cuadros morales y de reivindicación del civismo que impartía la nueva dramaturgia revolucionaria, se expresaba el nuevo teatro comprometido. La perspectiva de formar parte de este nuevo “espíritu democrático”, que rompía con las “reglas de sociabilidad mundana y aristocrática” (Bourdin, 2010, p. 3) comportaba, para Sade, un doble desafío: por un lado, adaptarse a una sociabilidad de disidencia, a una nueva organización de la sociedad civil, y por otro, destruir y desviar la imagen pública que lo precedió hacia una nueva reputación literaria.

A continuación, realizaremos el análisis del *Conde de Oxtiern*. Para su interpretación apelaremos a la descripción de aquellos elementos constituyentes del texto²² (los personajes, el espacio, los motivos, el

²² Sorteando la clásica distinción entre obra dramática y obra teatral, nos detendremos a tratar de interpretar aquí esta selección del Marqués de Sade, entendiéndola como un texto dramático, como una “creación de lenguaje”, y que como tal debe ser analizado, diferenciándose del texto espectacular, en el que se combinan elementos propios de la representación, como los actores, la puesta, el maquillaje, el público. Esto nos interesa por partida doble: por un lado, porque al analizar un universo temporal tan lejano, no nos es posible (a razón de las fuentes que pudimos (continúa)

tratamiento del tiempo, etc.), que fundan la estructura de la obra y nos permiten mostrar la funcionalidad de estos en relación con la visión del mundo del autor, (Villegas, 1991).

4. El conde de Oxtiern: entre la tradición y la subversión

La obra seleccionada, *Oxtiern o las desdichas del libertinaje*²³, se enmarca en la ópera cómica, bajo el género “filosófico”, que dentro del circuito teatral de Francia de fines del XVIII aparecía como una vertiente relativamente nueva, muy vinculada al gusto por el romance o el relato novelesco (Frantz, 2007, p. 21). *Oxtiern* viene a ser una adaptación teatral de una de las novelas escritas por Sade en 1788 de los *Crímenes del Amor*²⁴.

Se trata de un drama breve dividido en tres actos. Su título ya prefigura el tema de la obra, atendiendo a su personaje principal, el Conde de Oxtiern. Los actos transcurren en un mismo escenario, esto es, en el interior y exterior de una posada con varias dependencias. Aquí, Sade mantiene las referencias espaciales por la que transcurren la mayoría de sus obras, lugares alejados, despoblados, desde donde pueden tramarse los planes más viles sin que sean importunados, pero en esta

detectar) reconstruir el contexto de representación de la obra seleccionada, y por otra parte, porque al circunscribir el estudio al lenguaje y, por tanto, al acto de comunicación, nos permite centrarnos en la relación autor-texto-destinatario potencial: “El creador ha elaborado el objeto literario con la intención de comunicar algo a sus potenciales lectores-receptores del texto.” (Villegas, 1991, pp. 5-7)

²³ Se trata de una versión en español, editada por Almagesto en Argentina y traducida por Juan - Jacobo Bajaría. La misma fue cotejada con una edición que se encuentra en una compilación, *Les maitres de l’amour* (1909) prologada por Guillaume Apollinaire, detectada en los fondos digitales *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia. Véase el apartado sobre las referencias bibliográficas.

²⁴ La obra *Los crímenes del Amor* consta de varias novelas breves, de donde va a extraer su *Ernestina* para transformarla en obra de teatro. El manuscrito nunca fue hallado y según algunas versiones “pasó subrepticamente a manos de su mujer, con unas líneas que decían: `esto no se parece en nada a lo que usted conocía”. Véase Bajaría, J.J., en Marqués de Sade (1998).

ocasión, ya no se trata de fortalezas o castillos herméticos, infranqueables y referentes de un determinado poder, sino de un sitio bastante común, de paso, como puede ser un alojamiento de pequeñas dimensiones.

El primer acto se inicia con una anáfora extrarreferencial aparentemente inocua y trivial, la llegada de ciertas figuras a la posada, hasta que, por boca de Casimiro, el valet del conde, se desenvuelve el conflicto de la obra: el rapto de la hija del coronel Falkenheim (sobrino del favorito de Carlos XII de Suecia) por parte de Oxtiern, quien la ha seducido y planea deshonorarla.

Tanto en el primer acto como en el segundo, que transcurren en el interior de la posada, se presentan los personajes principales, con sus rasgos identificatorios, sus fortalezas y debilidades, y que son quienes tramarán los planes para desbaratar el proyecto del conde.

Se pueden diferenciar dos clases de personajes de acuerdo con su jerarquía social. Por un lado, la gente común (*menu peuple*), encarnada en Fabricio, el dueño de la posada, y Carlos, su ayudante, Casimiro, el valet de Oxtiern y Amelia, la criada de Ernestina. Se trata de sujetos que evidencian escasa educación, que deben obediencia, sumisión, con oficios “terribles” como el de Fabricio, que tiene que “franquear las puertas a toda clase de gente” (Sade, 1998 [1791], p. 29), pero que, sin embargo, se muestran honrados y virtuosos por su sencillez y sensibilidad ante las circunstancias de las que son testigos. Todos ellos colaboran para desbaratar los designios de Oxtiern. Del otro lado se encuentran los personajes vinculados a un rango social alto²⁵, entre los

²⁵ Es pertinente esclarecer en este punto las diferenciaciones relativas al concepto de clase. Autores como Arrighi, Hopkins y Wallerstein (1999) parten de las categorizaciones planteadas por Marx y Weber, esto es, la lucha de clases de la sociedad capitalista definidas en el marco de una economía-mundo y de las relaciones laborales (burguesía-proletariado) en el caso de Marx; y la contraposición señalada por Weber entre clases y grupos de estatus, para inferir que la línea que separa las clases sociales de los grupos de estatus es más bien lábil. A partir de la diferenciación (continúa)

que se pueden diferenciar aquellos que pertenecen a la nobleza, por sus privilegios y su riqueza, como el caso del conde, y quienes provienen de familias con cierto prestigio social, por vínculos familiares o de amistad, como el coronel Falkenheim y su hija Ernestina, Hermán y el caballero Derbac, pero sin demasiado dinero: “virtuosos y pobres”, le dice el coronel a su hija (Sade, 1998 [1791], p. 49).

De los nueve personajes que aparecen en escena, solo Oxtiern surge bajo la pincelada de la maldad, con un solo ayudante, su amigo, el caballero Derbac. Este también, como el conde, se reconoce como libertino, pero es crítico respecto de sus planes indignos y, por ende, es “más juicioso que él”, como bien apunta el personaje de Casimiro.

Sade juega en el teatro -como lo hace en sus novelas- con los “estereotipos genéricos”, con personajes abiertamente artificiales o artificiosos (Frantz, 2007, p. 26). Oxtiern representa el prototipo del libertino sadeano: es malvado, corrupto, perverso, brutal, peligroso y, sobre todo, rico. El libertino aparece como un ser adicto a la vida voluptuosa y distendida que le permiten sus posibilidades económicas y sus privilegios, y es a través de la lubricidad, de la lujuria, de la impudicia como se afirma sobre sí mismo y afirma su poder sobre el otro.

que plantea fundamentalmente Weber, quien a su vez se basa en la problemática marxista, los tres primeros autores consideran que toda clase o grupo étnico se gesta en un momento determinado. El proceso de conformación de la economía-mundo incorpora, entre todos sus cambios, la reestructuración de la distribución del poder en las comunidades políticas. De esta forma se pueden encontrar comunidades formadas a través de un criterio de clase, organizadas en función del mercado (aquí la división se muestra a partir de la categoría de propietarios y no propietarios), o mediante un criterio de grupos de estatus, organizados en función del prestigio (aquí encontramos a los “positivamente considerados” y “negativamente considerados”). En el caso específico del Marqués de Sade, nos referimos fundamentalmente a una sociedad estratificada en función del grupo de status, pero sin perder de vista tampoco el criterio de clase, pues es necesario considerar la importancia que tiene el dinero para las circunstancias sociales de esta época.

La preocupación de Sade sobre la forma de interpretar el rol del licencioso es reveladora y es donde el autor pone su libido: el fantasma libertino encarna al autor en su teatro, logrando captar por imaginación y fantasía su cuerpo en un personaje (Frantz, 2007, p. 23). Vemos cómo vuelve a aparecer aquí la constante de sus obras, el primado del placer, que hace del vicio su principal instrumento. Como en la mayoría de las obras del marqués, siempre aparece un agente y un paciente, la víctima y el verdugo, alguien que es el que produce, y otro que es quien recibe los efectos del poder. En cierta medida, Sade traslada a su obra el modelo de la sociedad francesa del siglo XVIII (Barthes, 1997, p. 153): de un lado ubica a los ricos y a los poderosos; del otro, al pueblo, la mayoría dependiente. Es esta imagen de sociedad lo que le permite al autor ejecutar su crítica social y la cristaliza a través de la relación libertino-víctima:

Ernestina: Tan crueles ultrajes, Amelia, no tendrán jamás reparación. ¿Por qué sutil astucia ha podido este hombre arrebatarme de mi familia...de mi amado...de todo lo que tengo más caro en este mundo? Y a ese objeto adorado de mi corazón, el respetable Hermán, ¿sabes, acaso, que lo hace gemir entre rejas? Una acusación infundada, calumnias, delatores y traidores, eso es lo que ha perdido a ese joven desafortunado. El oro y los crímenes de Oxtiern han sido la causa. Hermán está prisionero... condenado quizás, y es sobre las cadenas de este ídolo de mi corazón, en que la cobardía de Oxtiern acaba de inmolar su víctima (Sade, 1998 [1791], p. 31).

Sade insiste y remarca esta feudalidad del placer. El amo manifiesta su poder haciendo sufrir a quienes están bajo su dominio y así lo demuestra a través de la representación del conde, quien encarna a los poderosos del absolutismo francés:

Oxtiern: ¡Oh, sus intenciones, su deseo, su voluntad, son las cosas que menos me inquietan en el mundo! Mi felicidad, mi satisfacción, es lo único que me interesa, Derbac, y en una aventura semejante, de la que te diré que estoy satisfecho, todo el mundo debe estarlo.

Derbac: ¡Ah, mi amigo! ¡Si me permitieras, querido conde, discutir por un momento principios tan peligrosos!

Oxtiern: No. Me disgustaría y no llegarías a convencerme. No olvides nunca que tu fortuna depende de mí, y que es un aliado para mis proyectos lo que yo quiero hallar en tu persona, y no un censor.

Derbac: Yo me vanagloriaba de que no viendo tú en mí más que un amigo, debías desear mis consejos. Lo que tú proyectas es horroroso.

Oxtiern: Eres un subalterno, lleno de prejuicios góticos...en el cual la bandera de la filosofía no ha podido concretar aun sus rayos...Algunos años en mi escuela, Derbac, y no compadecerías a una mujer por tan poca cosa (Sade, 1998 [1791], p. 39).

El placer, a cuyos pies se ponen los gustos y las manías de los libertinos, se vinculan necesariamente con los asuntos mundanos relativos a la diferenciación social y a la cuestión monetaria: para obtener placer, el libertino debe escudarse en la garantía económica, una máxima que este drama refleja en los parlamentos de Oxtiern que se condicen con las acciones libertinas del propio Sade.

Hasta aquí el texto parecería mantener la misma tónica de sus novelas. Sin embargo, en esta obra, el desenlace propuesto en el tercer y último acto acaba con los planes del protagonista; el conflicto se resuelve en su contra: vence el amor, la bondad, la verdad. Esto refleja el hecho extraordinario de que el tono de la obra se vuelva moralista: si evoca el vicio, es con el fin de condenarlo; si habla de religión, lo hace con respeto, si refiere a la sociedad, con deferencia... es como si Sade se presentase con dos caras, la del escritor contradictorio, transgresor del aparato textual permitido para la época y la de reaccionario, opuesta una a la otra.

De acuerdo con algunas interpretaciones, el teatro sadeano se mostraría dentro de una dramaturgia tradicional, conformista, sin desarrollar el menor proyecto de reforma teatral, sin preocuparse por elaborar una

poética o una estética nueva, a través de la cual es muy difícil encontrar al autor de las novelas pornográficas (Frantz, 2007, p. 19 y p. 20). En todo caso, siguiendo esta interpretación, Sade estaría reproduciendo modelos legitimados por la moda o consagrados por el público.

Ahora bien, ¿por qué Sade actúa de esta manera en este momento? Si la situación revolucionaria le brindaba la circunstancia perfecta para introducir en su dramaturgia una nueva organización de la sociedad francesa basada en el predominio del placer (conforme a los principios representativos del siglo de las luces, y todo lo que este conlleva, es decir, la reevaluación y crítica de los valores heredados), ¿por qué se vuelve conservador?

Sabemos que el estreno de *Oxtiern* no fue muy bien recibido por el público ni por la crítica. El periódico *Moniteur*, que nunca mencionó algo del Teatro Molière en sus columnas, publicó una síntesis de esa noche con el siguiente comentario: *“Il y a de l’intérêt et de l’énergie dans cette pièce, mais le rôle d’Oxtiern est d’un atrocité révoltante. Il est plus scélérat, plus vil que Lovelace et n’est pas plus aimable”*²⁶ (Lever, 1991, p. 422). La crítica no resultó demoledora, pero lo dejaba a Sade en una posición poco favorable y la mención a Lovelace²⁷ lo demostraba. Sin embargo, la referencia a su obra en el medio periodístico marcaba una gran diferencia, se hablaba de él, pero esta vez no como un forajido, un perverso, un criminal, sino como dramaturgo y director teatral. Se yergue aquí la celebridad como una

²⁶ “Hay interés y energía en esta obra, pero el papel de Oxtiern es de una atrocidad repugnante. Es más malvado, más vil que Lovelace, y no más amable”. Traducción propia.

²⁷ Richard Lovelace (1618-1657), poeta *cavalier*, de los que prosperaron durante la Dinastía de los Estuardo. Sus poemas mezclan erotismo, sensualidad, mundanidad como contrapartida al puritanismo reinante. Partidario del rey durante la “Revolución Gloriosa”, fue preso una vez por orden del Parlamento y otra por el gobierno puritano.

forma de popularidad extendida que le restituye el prestigio perdido, le devuelve una nueva imagen pública.

Esto es muy indicativo puesto que, si Sade se vuelve moralista, es a razón de darse un estatus, hacerse un lugar como “hombre de letras”. Para Lever (1991), esta bipolaridad sadeana, que transita entre el discurso libertino y su crítica, le permitirá anclarlo dentro del campo literario y el mundo del teatro hasta que caiga durante el período napoleónico, una vez más y hasta su muerte, en la ignominia y la condena social.

Los esfuerzos que el marqués realizó en este período duraron poco tiempo, puesto que los fantasmas de su vida pasada retornaron en 1793, cuando fue detenido y conducido por diferentes prisiones (Les Madelonnettes, Saint-Lazare, Pipcus), acusado de conspiración contra la República. Ya no era bienvenido a la causa, antes bien, fue denunciado e inculpado como antirrevolucionario por sus discursos moderados, su pasado noble y su fama de libertino y conductas disolutas. El círculo parecía cerrarse. Su pasado y su reputación criminal entraron en escena para nuevamente inculparlo y transformarlo, otra vez, en su propio enemigo. Tanto en el Antiguo Régimen como en la Revolución, Sade siempre fue el otro: el traidor, el impío, el monstruo.

La caída del régimen del Terror lo puso en libertad y la aparición de la época termidoriana lo encontró fuera del ámbito de la política y del teatro. Comenzó una nueva etapa para el marqués que excede el recorte temporal de este artículo, en la que, podemos mencionar, se evidenció una vuelta a las novelas, desde donde pondrá en palabras todas las vicisitudes acaecidas como hombre de letras y militante revolucionario durante el jacobinismo.

5. Algunas apreciaciones finales

Dado que el tema desarrollado en este trabajo es de carácter eminentemente aproximativo y aún queda mucho más por analizar, nos es difícil hacia el final de esta ponencia plantear argumentos concluyentes sobre lo tratado. Es por lo que preferimos retomar algunas de las cuestiones formuladas y dejar sentados ciertos indicios a partir de los cuales será posible a futuro seguir indagando sobre el Divino Marqués y su obra.

Partimos del supuesto de que las conductas libertinas de Sade, sus perversiones (reales o ficticias) hechas públicas durante la primera parte de su vida, contribuyeron a alimentar su notoriedad y conformaron una ficción poética en torno a su persona y, luego, a su obra. Para abordar estas circunstancias, apelamos a algunas categorías conceptuales, como la de celebridad, para caracterizar los procesos de distinción e inversión de lo privado y de lo público a partir del siglo XVIII y como forma de reconocimiento de una persona.

Asimismo, hicimos hincapié en la vida de Sade, su pasado noble y libertino, su vida en prisión y los comienzos de su etapa de escritor, la mala fortuna de su imagen personal primeramente y luego de sus obras, que conllevaron la reprobación y el oprobio.

Finalmente, atendimos al momento particular en que Sade salió de prisión, en 1790, e intentó reinstalarse en una sociedad que estaba mutando en el marco de la situación revolucionaria. Observamos que, apretado por una difícil situación económica, sospechado de contrarrevolucionario por su pasado nobiliario, acosado por sus antecedentes libertinos y criminales, intentó hacerse de una profesión que lo resocializara bajo una nueva imagen pública, y la buscó en el campo de las letras, particularmente en el teatro, la pasión de su vida.

Observamos que, en este breve tiempo de libertad, el marqués inició un proceso de búsqueda de reconocimiento literario y de construcción de una nueva imagen pública, como “hombre de letras”. Durante este período se vinculó con instituciones relevantes del ámbito teatral, como la Comedia Francesa, escribió y produjo obras teatrales con diferentes éxitos, hasta que, con *Oxtiern*, podríamos decir, alcanzó el objetivo de ser reconocido: recibió la crítica de un periódico de París que, si bien le admitía ciertos atributos positivos, la demolía desde el punto de vista moral: atroz, repugnante, fueron algunos de los calificativos que recayeron sobre el personaje principal. Sin embargo, el hecho de aparecer en la prensa como dramaturgo y director teatral lo reivindicaba como hombre de letras.

Tras hacer un estudio general de la obra, sus personajes principales, sus vínculos, pudimos detectar algunos elementos típicos de los escritos del marqués: sus personajes voluptuosos, macabros, crueles, los déspotas y sus privilegios, pero en esta ocasión, el desenlace se reveló contrario a la mayoría de la narrativa sadeana: el bien triunfaba sobre el mal y los débiles, los dominados, truncaban los pérfidos planes de los dominantes. Una tensión que se disparó hacia lo correcto, lo esperable, hacia el canon, y pareció mitigar los discursos disruptivos propios de su escritura de encierro.

Retomando a Amossy (2009), el escritor que percibe una determinada imagen que lo coloca en una posición o estatuto determinado, hará todo lo posible por sostenerla (cuando es favorable) o reemplazarla (cuando es adversa). Desde el análisis de *Oxtiern* y en el contexto de producción de la obra, nos permitimos elucubrar que el autor hizo lo posible por trastrócar esa imagen que lo precedió. Lo intentó desde el mismo título de la obra, atendiendo a su personaje principal, el Conde de Oxtiern, un libertino malvado, corrupto, rico y peligroso, seguido por la conjunción “o”, que enlaza la segunda parte del título “Las desdichas del libertinaje”, que vendría a indicar un idéntico valor denominativo: el libertino (o el

libertinaje) era la desdicha o derivaba en ella. Del Sade que hasta el momento había hecho temblar las posibilidades de lo permitido y lo prohibido con sus obras “monstruosas”, no parecía quedar más que un mal recuerdo cercano.

Los esfuerzos del marqués por darse una nueva imagen duraron poco tiempo. Los fantasmas de su vida pasada retornaron en 1793, cuando fue detenido y conducido por diferentes prisiones (Les Madelonnettes, Saint-Lazare, Pipy), acusado de conspiración contra la República. Su pasado nobiliario y su reputación criminal entraron en escena para nuevamente inculparlo y transformarlo, una vez más, en su propio enemigo.

La caída del régimen del Terror lo puso en libertad y la aparición de la época Termidoriana lo encontró fuera del ámbito de la política y del teatro. Comenzó una nueva etapa para el marqués, que excede el recorte temporal de este trabajo. Sin embargo, podemos adelantar que se evidenció una vuelta a las novelas, desde donde pondrá en palabras todas las vicisitudes acaecidas como hombre de letras y militante revolucionario durante el jacobinismo, pero esto, ya es tema de otras indagaciones.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. & Sarlo, B. (1983). *Literatura/Sociedad*. Bs. As.: Hachette.
- Amossy, R. (2009). La doble naturaleza de la imagen del autor. *Argumentation et Analyse du Discours*, (3). Recuperado desde : <http://aad.rel.ues.org/662>
- Arrighi, G; Hopkins, T. & Wallerstein, I. (1999). *Movimientos antisistémicos*. Madrid: Akal.
- Baker, K.M. (1987). Politique et opinion publique sous l’Ancien Régime. [Política y opinión pública bajo el Antigua Régimen]. *Annales ESC*, (1).
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Bourdin, P. (2001). La aculturación revolucionaria: combates franceses por una nueva sociabilidad (1789-1799). *Cuadernos de Historia Moderna*, (26), 151-167.
- Bourdin, P. (2010). La promotion sociale et politique des écrivains pendant la Revolution francaise [La promoción social y política de escritores durante la Revolución francesa]. *Centre d’études des mondes modernes et contemporaines*. Bordeaux : Université Bordeaux Montaigne. Recuperado desde: <https://cemmc.hypotheses.org/publications-en-ligne>
- Chartier, R. (1995). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa.
- Coquery, N. (1988). *L'hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIIIe siècle*. [La vivienda aristocrática. El mercado de lujo en París en el siglo XVIII]. Paris : Publications de la Sorbonne.

- Coquery, N. (2006). *La boutique à Paris au XVIIIe siècle*. Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne.
- Darnton, R. (1992). An Enlightened Revolution? [Una revolución Ilustrada?] *New York Review of Books*, 38(17).
- Darnton, R. (2008). *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Delon, M. (2007). *Les vies de Sade*. [Las vidas de Sade] Tomos I y II. Paris: Textuel.
- Didier, B. (1997). *Sade*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Elías, N. (1993). *La sociedad cortesana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Farge, A. (1992). *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*. [Decir y mal decir. Opinión pública en el siglo XVIII]. Paris: Seuil.
- Figueac, M. (2002). *L'automne des gentilshommes. Noblesse d'Aquitaine, noblesse française au Siècle des Lumières*. [La caída de los caballeros. Nobleza de Aquitania, nobleza francesa en el siglo de las Luces] Paris: Honoré Champion.
- Figueac, M. (2015). La vida material de la nobleza francesa, entre el 'Gran Siglo' y el Siglo de las Luces: una lectura de las diferenciaciones sociales en el seno del estamento nobiliario. *Investigaciones Históricas*, (35), 67-84.
- Frantz, P. (2018). Les caractères dans le théâtre de Sade: la loi du genre [Las personalidades en el teatro de Sade: la ley del género]. *L'Annuaire théâtral*, (41), 19-28.

- Gorer, G. (1969). *Vida e ideas del Marqués de Sade*. Bs. As.: Editorial La Pléyade.
- Goulemot, J. M. (2001). Las prácticas o la publicidad de lo privado. En Ariès, P y Duby, G. *Historia de la Vida Privada*. Tomo 3. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Madrid: Gustavo Gili.
- Hunt, L. (1992). La vida privada durante la Revolución Francesa. En P. Ariès, & G. Duby (Eds.). *Historia de la vida privada*. Tomo 5. Madrid: Taurus.
- Hunt, L. (2008). *Política, cultura y clase durante la Revolución Francesa*. Córdoba: UNC.
- Kaufmann, L. (2003). Entre ficción y realidad. La opinión pública en la Francia del siglo XVIII. *Historia Contemporánea*, (27), 581-600.
- Lely, G. (1948). *Morceaux choisis de Donatien-Alphonse-Francoise Marquis de Sade* [Fragmentos escogidos de Donatien-Alphonse-Francoise Marqués de Sade]. Paris : Pierre Seghers.
- Lely, G. (1989). *Vie du marquis de Sade* [Vida del marqués de Sade]. París: Mercure de France.
- Les maitres de l´amour. (1909). *L´ouvre du Marquis du Sade*. [Los maestros del amor. La obra del marqués de Sade] Paris : Bibliothèque des curieux.
- Lever, M. (1991). *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*. Paris : Fayard.

- Lilti, A. (2014a). *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850* [Figuras públicas. La invención de la celebridad 1750-1859]. Paris : Fayard.
- Lilti, A. (2014b). Sade libertin : le défi lancé aux Lumières. [Sade libertino: el desafío a la Ilustración]. *L'Histoire*, (398). *Dossier Libertins*.
- Maza, S. (1997). *Vies privées, affaires publiques. Les causes célèbres de la France pré-révolutionnaire* [Vidas privadas, asuntos públicos. Las causas famosas de la Francia prerevolucionaria], París: Fayard.
- Milliot, V. (1992). *Pouvoir et société dans la France d'Ancien Régime*. [Poder y Sociedad en la Francia del Antiguo Régimen] Paris: Éditions Nathan.
- Ozouf, M. (1987). La opinión Pública. En K.M. Baker, (Ed.) *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*. [La Revolución Francesa y la Creación de la Cultura Política Moderna]. T. I. Pergamon Press, Oxford.
- Pauvert, J. J. (1989). *Sade, una inocencia salvaje (1740-1777)*. Vol. 1. Barcelona: Tusquets Editores.
- Revel, J. (2001). Los usos de la civilidad. En Ariès, P. y Duby, G. *Historia de la Vida Privada*. T. 3. Madrid: Taurus.
- Sade, M. de. (1998). *El Conde de Oxtiern y algunos cuentos breves*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.

- Sade, M. de. (1982). Carta a Villedieu. En Sade, M. de. *El presidente burlado y otras páginas*. Biblioteca Básica Universal. T. II. Bs. As: Centro Editor de América Latina.
- Serna, P. (1992). El Noble. En Vovelle, M. y otros. *El hombre de la Ilustración*. Madrid: Alianza.
- Serna, P. (2005). L'automne des gentilshommes. Noblesse d'Aquitaine, noblesse française au Siècle des Lumières. [La caída de los caballeros. Nobleza de Aquitania, nobleza francesa en el siglo de las Luces]. *Annales historiques de la Révolution Française*, (340), avril-juin, 183-185.
- Tortarolo, E. (1998). Opinión pública. En Ferrone, V. y Roche, D. (Eds.). *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.