

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

“El pasado: memoria de una perversión”

Informe de Seminario de Grado para optar al Grado de Licenciatura
en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumno:

Aliocha Hernán Ferrada Ruiz

Profesor guía: David Wallace Cordero

Santiago, Chile, 2008

Introducción . .	4
Enfermedad, Peste y Locura . .	6
Memoria y perversión . .	18
Conclusiones . .	28
Bibliografía . .	31

Introducción

En palabras de Barthes, “la inocencia ‘moderna’ habla del poder como si fuera uno: de un lado los que lo poseen, del otro los que no lo tienen”¹. Para él, “el Poder” es una ingenuidad de aquellos que esperan una intelectualidad en estado de constante pugna contra un único Poder. Sin embargo el poder no es singular. No pertenece a un Estado, clase o grupo, sino que es una entidad transversal y ubicua, presente en todo mecanismo de intercambio social. La razón de esta pluralidad inherente a los poderes estriba en que “el poder es el parásito de un organismo transsocial, ligado a la entera historia del hombre, y no solamente a su historia política, histórica. Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua”².

Barthes ve en la lengua una estructura fascista, que más que impedir o censurar obliga a decir: “la lengua no se agota en el mensaje que engendra; que puede sobrevivir a ese mensaje y hacer que en él se oiga, con una resonancia a veces terrible, algo diferente a lo que dice, sobreimprimiendo a la voz conciente y razonable del sujeto la voz dominadora, testaruda, impecable de la estructura”³. La Lengua, como estructura, no es neutra, sino que intensiona el mensaje que contiene. A este respecto, quien enuncia se somete a dos aspectos fascistas de la lengua: la autoridad de la aserción y la gregariedad de la repetición. De esta manera, para Barthes, “no puede haber libertad sino fuera del lenguaje”⁴.

Se puede reconocer, a partir de esta lectura barthesiana, el carácter fascista del lenguaje. Sin embargo, me parece necesario recalcar una obviedad: el fascismo es básicamente una moción de orden, y para que se requiera ordenar algo, precisamente, se necesita algo que ordenar. Si, tal como propone Barthes, la lengua implica alienar y sujetar, también implica una dimensión de libertad a la cual sojuzgar. Si, como ya dije, la lengua intensiona el mensaje que contiene, también lo tensiona. Para Barthes, esta dimensión libertaria se encarna en la literatura, que corresponde a la práctica de escribir, en tanto esta práctica permite hacerle trampas al autoritarismo y gregarismo de la lengua. En *Lección inaugural*, Barthes afirma que “Las fuerzas de la libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor, que después de todo no es más que un ‘señor’ entre otros, ni inclusive del contenido doctrinario de su obra, sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua”⁵. Barthes se centra en tres de estas fuerzas: Mathesis, Mímesis, Semiosis. La primera de ellas se refiere a la capacidad de la literatura de incorporar los saberes, sin fijar ni fetichizar ninguno, a través del lugar indirecto que les entrega⁶. La segunda se refiere al contraste entre la aspiración de la literatura de representar lo real y la imposibilidad de hacerlo. La tercera y última se refiere

¹ Barthes, Roland; *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. Aires, Siglo XXI, 2004. p. 117.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶ *Ibid.*, p. 124.

a lo que Barthes llama el “actuar de los signos” y que vincula a una dimensión dramática, una anarquía del lenguaje que intenta escapar a su propio poder y servilismo⁷.

La lectura que realizo está intencionada desde una semiología vista desde esta visión Barthesiana. La semiología, desde su origen Sausseriano, se vincula a una teoría general de los signos, la cual privilegia la visión del texto como un espacio de significantes vaciados de significado. Esto no significa que sean neutros. Huyssen hace, respecto a la memoria, una acotación que ayuda a explicar esto: “los medios no transportan la memoria pública con inocencia, sino que la configuran en su estructura y en su forma misma”⁸.

Los signos no responden a un único significado, sino un haz de significados posibles, pero ese haz no está libre de ideologización, sino que arrastra dentro de él una serie de estereotipos. Desde este punto de vista, la literatura es, por un lado, un lugar abierto: el escenario de una disputa que el lector puede cerrar ideológicamente, privilegiando alguna(s) de las fuerzas que subyacen en ella; y por otro, el sentido que le entrega el lector, también responde a una estructura que lo vehiculiza.

Según Barthes, “la semiología partió de un movimiento propiamente pasional: creía yo (hacia 1954) que una ciencia de los signos podía activar la crítica social, y que Sartre, Brecht, y Saussure podían reunirse en ese proyecto; se trataba en suma de comprender (o de describir) cómo una sociedad produce estereotipos, es decir colmos de artificio que consume enseguida como unos sentidos innatos, o sea, colmos de naturaleza”⁹. Esto da cuenta de la dimensión negativa de la semiología Barthesiana. Esta semiología es negativa “no porque niegue al signo sino porque niega que sea posible atribuirle caracteres positivos, fijos, ahistóricos, acorporales”¹⁰. La literatura posee una dimensión libertaria que permite pervertir el carácter de “acción rectora”¹¹ de la lengua.

Es a esta vertiente de la semiología hacia la que se enfoca la lectura que presento. Los textos que sirven de guía para analizar los motivos de la novela El pasado de Alan Pauls, responden a estereotipos que arrastran ciertos discursos, o imágenes tradicionalmente aceptadas sobre enfermedad, locura, memoria y crueldad, y que tienen, de una u otra forma, un eco en la obra de Pauls. Uno de los objetivos de esta lectura es, básicamente, mostrar cómo estos estereotipos contrastan con el “trabajo de desplazamiento” que se produce en El pasado. En relación a esta contraposición, mi lectura pretende mostrar cómo los motivos que abordo (enfermedad, locura, memoria), confluyen en los motivos del dolor y la crueldad, en tanto estos últimos constituyen una fuerza que permite agitar, trastornar la realidad, de tal modo que permita el trabajo de perversión del que he hablado.

Como dije, esta es una lectura intencionada desde la semiología. Pero, con esto no sólo me refiero a la semiología en tanto teoría general de los signos, sino que también a una semiología en cuanto estudio de los signos de una enfermedad, e incluso – en una dimensión vinculada a la concepción de Artaud sobre el término – de la peste. Su punto de partida es el carácter enfermizo, y pestilente, de los personajes de la obra, en especial de la relación entre la pareja formada por los personajes de Rímini y Sofía.

⁷ Ibid., pp. 132 - 133.

⁸ Huyssen, Andreas; En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Bs. Aires, FCE, 2001. p. 26.

⁹ Barthes, El placer..., pp. 135 – 136.

¹⁰ Ibid., p. 141.

¹¹ Ibid., p. 119.

Enfermedad, Peste y Locura

Un buen punto de partida para intentar visualizar cómo se inscriben los motivos de la enfermedad y la peste en la obra *El pasado*¹², de Alan Pauls, es la relación que existe entre lo que les ocurre a los protagonistas y la narración sobre la vida de Jeremy Riltse. En primer lugar, se puede observar que la vida de éste y los avatares de la relación amorosa existente entre Rímimi y Sofía actúan como reflejos distorsionados entre sí. En el capítulo 6 de la primera parte de la obra, se describe una obra de Riltse – “Spectre’s portrait” – como un reflejo oscuro, distorsionado, del paisaje que miraba cuando pintaba el cuadro: “Aunque Riltse lo embadurne con capas y capas de morado sucio, aunque reemplace la luz del medio día por una oscuridad de caverna, el paisaje del cuadro sigue siendo el del campo, con su aire inmóvil, su horizonte de hastío, y sus árboles, que, aunque irreconocibles, siguen preñados de frutos. Es como si Riltse pintara el campo con *sus ojos*, con los ojos de esos frutos, pero no en el estado en que estaban entonces, a principios de la primavera, cuando él los pintó, sino en una etapa ulterior, en la rápida putrefacción que la imaginación de Riltse parecía desearles”¹³. Esta visión distorsionada refleja la similitud entre la vida de Riltse y la relación de los personajes, en cuanto ambas parecen estar sobrecargadas por la putrefacción. Esta visión permite vincular la obra al concepto de crueldad de Artaud¹⁴ y, a través de la figura de “la peste” que éste utiliza, al de enfermedad, tan cercano a la vida de Riltse y al concepto de “Sick art” tal como lo define el narrador de *El pasado*: “contra esa adulteración del concepto original, que confina la enfermedad en el arte para restaurar la salud del artista, Riltse concibe y practica el sick art como un vaivén, un intercambio continuo, una celebración de la reciprocidad. Si Riltse se extirpa una llaga de la lengua y la estampa contra una tela, no es para curarse; es para que la enfermedad de su lengua *cambe*, derive, pase a otro estado. (...) El sick art como economía de *doble don*, como infección cruzada: no donar enfermedad al arte sin donar arte a la enfermedad y viceversa; ‘artistizar’ la enfermedad no sin enfermar al arte”¹⁵. Se puede establecer una relación entre la concepción del sick art de Riltse y el teatro de la crueldad de Artaud, a partir de *El teatro y la peste*¹⁶, donde Artaud vincula ambas concepciones al reflexionar sobre su “fisonomía espiritual” compuesta de misterios y contradicciones: “si admitimos esta imagen espiritual de la peste, descubriremos en el apestado el aspecto material de un desorden que, en otros planos, equivale a los conflictos, a las luchas, a los cataclismos, y a los desastres que encontramos en la vida”¹⁷. A partir de San Agustín, Artaud ve a la peste como una imagen de la corrupción del alma, en tanto ésta mata sin destruir órganos, pero no sin dejar una marca visible en el cuerpo, a través de una gestualidad que tanto en el teatro como en la peste es elevada hasta el paroxismo. De esta forma, esta gestualidad se constituye como una corporalidad monstruosa, que recuerda lo que el narrador de *El pasado* define como

¹² Pauls Alan; *El pasado*. Barcelona, Anagrama, 2003.

¹³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴ Artaud, Antonin; *El teatro y su doble*. Bs. Aires, Editorial Sudamericana, 1971.

¹⁵ Pauls, *El pasado*, pp. 375- 376.

¹⁶ Artaud, *El teatro...*, pp. 15 – 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

la finalidad del arte de Riltse: “la alteración del balance, de todo balance por medio de la *desproporción*. (...) la invención del éxito como *desproporción*, formación monstruosa que suprime toda relación racional entre causas y efectos”¹⁸. La peste, el teatro de Artaud y el arte de Riltse nos muestran esta dimensión monstruosa que restituyen los conflictos que duermen en el ser humano, y cuya fuerza simbólica reside en su carácter de “mal superior”, de crisis total que sólo puede terminar con la muerte o la purificación extrema. Este mal superior, esta monstruosidad, es vista por Artaud como algo benéfico, en cuanto impulsa a los hombres a verse tal como son, devela la máscara, la hipocresía del mundo¹⁹, es un tipo de destrucción que posibilita, según Artaud, una actitud heroica y superior frente a la realidad. Más adelante, enfocaré el problema sobre si esta visión optimista se repite o no, y de que forma, en la escritura de Pauls; pero sí se hace evidente la presencia de muchos de estos elementos en las historias cruzadas de Rímini, Sofía y Riltse.

El primero de estos elementos es la marca en el cuerpo como manifestación de lo pestífero o lo monstruoso. Riltse y Pierre-Gilles, con sus episodios de automutilación y amputación, dejan marcas en sus cuerpos que en los personajes se reflejan no sólo en lo físico. Rímini compara una relación de pareja, al amor entre ellos, como una fusión entre dos cuerpos: dos enamorados son uno solo²⁰. La separación entre ella y Rímini implica, al igual que para Pierre-Gilles, una amputación. La similitud entre este último y Sofía no sólo tiene que ver con el acoso que sufren Rímini y Riltse, sino también en que ambas parejas se componen por opuestos en cuanto a la memoria se refiere. Pierre-Gilles y Sofía son la imposibilidad de olvido, mientras que Riltse y Rímini son el olvido “instantáneo”. Por otro lado, la parte amputada sigue viva en el caso de estos últimos – la continua queja de Sofía es que Rímini siga viviendo sin ella –, mientras que para los primeros es ausencia. Esto no implica que la amputación sea menos destructiva, puesto que al igual que Riltse que se mutila para permitir “la renovación perpetua de su enfermedad”²¹, el olvido de Rímini lo lleva a esa crisis total que le ocurre a partir del secuestro de Lucio por parte de Sofía. Por lo demás, el reflejo entre Riltse y Rímini no es directo. Rímini no posee “la ambición estética” de Riltse, cuyo intento por perpetuar la enfermedad es el intento por perpetuar su arte. Hay una monstruosidad épica en Riltse de la que carece Rímini, una energía de autodestrucción creadora, cuyo opaco reflejo es la desidia de este último. Rímini es, en muchos aspectos, un muñeco en las manos de Sofía, y su degradación es producto más de la omisión y la alienación que de la acción. Se puede ejemplificar la diferencia entre Rímini y Riltse a través de la actitud de ambos con las drogas o el sexo. Para Rímini, siempre son un placebo para seguir funcionando: la línea de coca que permite una erección más, la mujer que reemplaza a la anterior. Rímini está obsesionado con el reemplazo, pero no elige. Sus elecciones nunca son definitivas, elige a Vera y a Carmen, pero nunca le cierra la puerta definitivamente a Sofía, y empieza su relación con Carmen mientras aún está con Vera. Pareciera que Rímini es incapaz de estar solo, incapaz de estar sin una persona que lo guíe. Se casó muy joven con Sofía, y la dejó para estar con Vera, una mujer con la cual su accionar debía estar supeditado a controlar sus ataques de celos. En el caso de Carmen, luego de su problema con la memoria, es Carmen quien mantiene a Rímini, siendo la propia Sofía quien se lo saca en cara²². De hecho, el peor momento de Rímini es cuando

¹⁸ Pauls, El pasado, pp. 377 – 378.

¹⁹ Artaud, El teatro..., pp. 31 – 32.

²⁰ Pauls, El pasado, p. 103.

²¹ Ibid., p. 375.

²² Ibid., p. 308.

se encuentra sólo, luego del secuestro de Lucio, y de su separación con Carmen: “Rímini era el paso del tiempo – la vida desnuda. Una obra maestra de la inercia, sin dirección ni propósito”²³. Y Rímini sólo sale de ese estado por influjo del entrenador personal de su padre. En estricto rigor son ellas las que lo eligen a él, y ellas las que lo botan (incluso la separación con Sofía fue casi idea de ella). En la escena en que va a comprar cocaína, y un cantante conocido le pide hacer sexo oral, Rímini se deja llevar, “como probablemente los animales muertos en la inundación de Fortín Tiburcio, arrastrados por la inercia”²⁴, y la relación no ocurre por la impotencia de Rímini, y casi pareciera que hubiera pasado lo mismo si el cantante hubiera cumplido sus amenazas de violarlo o cortarle el miembro. Rímini, como miembro amputado, a pesar de lo que piensa Sofía, no tiene vida propia, salvo una aparente, que usa las mujeres y la droga a manera de prótesis un tanto inútiles. En cambio, los pedazos que se mutila Riltse, forman parte integral de su estética, y a través de ella, cobran vida en sus obras.

Otro aspecto que muestra a la pareja formada por Rímini y Sofía como un ente fusionado, se encuentra en la interdependencia entre ambos; interdependencia marcada por una relación entre víctima y verdugo. El narrador de *El pasado* nos dice que “la condición del goce de la víctima es el verdugo. No cualquiera: un verdugo que sepa estar a la altura, que se abisme en la herida de la víctima, con la misma devoción con que la víctima, si pudiera, se dejaría perder en ella”²⁵. Si consideramos a Sofía como la verdugo de la pareja, se podría decir que esta “a la altura” en cuanto la separación con Rímini es tortuosa para ella. En cierto sentido, Sofía se acerca más a la figura de Riltse, en cuanto a que es una fuerza activa en los sufrimientos que ambos personajes padecen. Es ella quien “causa” los problemas entre Rímini y Vera o Carmen, y quien es responsable del secuestro de Lucio²⁶; hecho que desemboca la crisis de Rímini. Sin embargo, este verdugo vive en “carne propia” los padecimientos que hace sufrir a su víctima. En varias partes de la obra le repite a Rímini cuanto sufre por la separación de ambos, y también tiene conciencia del daño que le produce (en el capítulo 7 de la tercera parte le pide disculpas y le expresa con alivio que no pensó que él quisiera volverla a ver²⁷). Aún así, existe en Sofía un convencimiento de que todo ese sufrimiento no es gratuito, sino que es parte integrante de ambos como seres fusionados: “No hay remedio, Rímini. *No tenemos remedio*”²⁸, le dice en una carta, mezclando una especie de triunfante fatalidad (triumfante del sufrimiento inherente a ellos) con la condición enfermiza de su relación. Sofía se define como “La mujer-monstruo, la mujer-cuchilla”²⁹, el retrato de Dorian Grey³⁰ (en cuanto ella muestra los indicios físicos del sufrimiento), y a Rímini, como el “prisionero”³¹. Esta visión del amor como tortura, como sadismo y masoquismo, permite, por un lado, ver a estos motivos como formas o géneros de escritura, donde el cuerpo de los protagonistas es el texto resultante; y por otro, remarcar la imagen de los protagonistas como seres simbióticos, o incluso seres fusionados en uno

²³ Ibid., p. 335.

²⁴ Ibid., p. 139.

²⁵ Ibid., p. 380.

²⁶ Ibid., p. 311.

²⁷ Ibid., p. 453.

²⁸ Ibid., p. 505.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p. 507.

³¹ Ibid., p. 508.

solo, a partir de una interdependencia entre víctima y verdugo que complejiza la visión que anteriormente se entregó sobre los protagonistas, al vincular a Rímini con lo pasivo y a Sofía con lo activo. La línea divisoria entre ambos es más ambigua que eso, y aunque a continuación continuaré analizando la polaridad pasivo/activo vinculadas respectivamente a Rímini y Sofía, desde el punto de vista de lo pestilente y la enfermedad, posteriormente profundizaré en la ambigüedad de esta polaridad, al vincular El pasado a Sade, y su visión sobre la relación entre verdugo y víctima.

La conciencia de una “triumfante fatalidad”, que he mencionado, y que muestra a Sofía como la fuerza activa dentro de el binomio formado junto a Rímini, acerca a Sofía hacia la figura de Riltse, en cuanto su vocación por la totalidad. En los capítulos finales, cuando Rímini conoce a las Mujeres que Aman Demasiado, se expone que “Hasta entonces, hasta el momento en que Sofía le comunicó al grupo que Rímini volvía al redil, la causa (...) sólo había conocido una forma y una sola: el calvario”³². Rímini se convierte en una especie de Mesías (o al menos “la buena nueva”) que permite al grupo, no sólo la mística del sufrimiento: “tal vez ahora puedan tenerlo todo (...) el exceso de amor, el calvario, la verdad y la dicha”³³. La aspiración a la totalidad de Sofía no es exactamente igual a la de Riltse, es más limitada en cuanto a que para este último, su ambición a la totalidad forma parte de un ideario estético que atraviesa toda su praxis, mientras que en el caso de Sofía, esta búsqueda se centra en la relación con Rímini. En el caso de Riltse, su estética se amplía a toda su praxis; en el de Sofía, su praxis, se reduce a Rímini.

Tomando en cuenta la interdependencia entre Rímini y Sofía como una expresión de lo pestífero y lo enfermo, a continuación me enfocaré en dos puntos. El primero consiste en mostrar las dimensiones cancerígenas de la obra, en tanto que muchas de las imágenes que “El pasado” nos muestran coincidencia con gran parte del imaginario sobre el cáncer que describe Sontag en La enfermedad y sus metáforas³⁴. El segundo consiste en revisar, a partir de esta dimensión cancerígena, el carácter colectivo o individual de la metáfora de la enfermedad que utiliza Pauls en El pasado.

Con respecto al carácter cancerígeno de la relación entre Sofía y Rímini (tomando en cuenta la propuesta de que la relación entre ambos funciona como un reflejo distorsionado de la biografía de Riltse) se podría comenzar por revisar el carácter invasivo que tiene Sofía en la vida de Rímini. Por ejemplo, encontramos las continuas notas que esta le envía por medio de Víctor, su amigo en común – y que son reminiscencia de su compulsión a estar siempre presente para Rímini a través de las notas que le escribía mientras vivían juntos –, o la muestra de que ella está constantemente en contacto con el padre de Rímini y, también, permanentemente enterada de lo que ocurre en su vida. Sofía termina siendo, en la vida “independiente” de Rímini como un tumor que crece desproporcionadamente. Sontag expone que las principales metáforas sobre el cáncer son “topográficas”³⁵, en cuanto que se extiende, prolifera o difunde. Es tanto la “expansión” de la influencia de Sofía, es tanta su invasión, que será en parte responsable por la muerte de Vera (al acosar a Rímini y besarlo, lo que provocará la huida de la celópata Vera, y su muerte en el accidente)³⁶ y del final de la relación entre Rímini y Carmen, a raíz del secuestro de Lucio. Ya dije que Rímini considera

³² Ibid., p. 523.

³³ Ibid.

³⁴ Sontag, Susan; La enfermedad y sus metáforas. Bs. Aires, Taurus, 1996.

³⁵ Ibid., p. 21.

³⁶ Pauls, El pasado, pp. 232 – 233.

al amor de pareja como la fusión de dos cuerpos, por lo que su separación con Sofía se hace comparable a una amputación, y en ese sentido (recordemos también que Sofía se denomina en algún minuto como la “mujer-cuchillo”) se puede decir – si consideramos a Rímini como el cuerpo canceroso – que su relación con Sofía le va provocando una serie de amputaciones (Vera, Carmen, Lucio). Asimismo, si recordamos a Sofía escribiéndole a Rímini “*No tenemos remedio*”³⁷, podemos pensar en el sufrimiento inherente a la relación entre ellos, como un cáncer terminal, que hace inútil cualquier amputación que se haya realizado para acabar con el mal. Según Sontag el cáncer fue usado por Kant como figura de la desmesura de sentimientos³⁸. Si esto lo sumamos a que “el lenguaje del cáncer evoca otro tipo de catástrofe económica: la del crecimiento incontrolado, anormal incongruente”³⁹, podemos vincular la “invasión” de Sofía al crecimiento desmesurado, caótico, de un tumor que invade la vida de Rímini.

Esta asociación a una “catástrofe económica” vincula la imagen cancerígena de la relación entre Sofía y Rímini a un problema de “malgasto” de energía: “la tuberculosis, antes, y hoy el cáncer, son patologías de la energía, enfermedades de la voluntad”⁴⁰. Si vemos a Rímini como un ser pasivo, cuya desidia es el opaco reflejo de la energía autodestructivamente creativa de Riltse, y a Sofía como una fuerza activa en los sufrimientos que ambos personajes padecen, podemos visualizar a ambos personajes como partes de una relación tumor paciente en los términos que los expresa Sontag, dentro de la imaginería del cáncer: “Es el tumor el que tiene la energía, no el paciente”⁴¹. La desidia y falta de energía de Rímini lo vincula a una serie de “héroes” que están “exentos de todo deseo”⁴², héroes que Sontag vincula a precursores decimonónicos de la novela rusa (da como ejemplo a Pechorin de “Un héroe de nuestro tiempo” de Lermontov) o a personajes existencialistas como Mersault de “El extranjero” o Roquentin de “La náusea”. Según Sontag, “El anti-héroe pasivo, sin afectos, (...), es un ser de rutina metódica o de libertinaje insensible; no autodestructivo: prudente; no humorado, ni impetuoso, ni cruel: sencillamente indiferente. Candidato ideal, según el mito de hoy, al cáncer”⁴³. De esta manera se hace posible vislumbrar un vínculo con el existencialismo que se puede revisar a partir de los tópicos de el otro como infierno (reflejada en la relación Sofía-Rímini) y la figura del personaje “indiferente” (reflejada en Rímini). En realidad, no es muy difícil buscar ejemplos de lo cancerígeno de la relación entre Sofía y Rímini, pero considerando que para Sontag la metáfora del Cáncer es usualmente usada para mostrar “el mal absoluto” (a pesar de ser esencialmente burda, e incita a simplificar lo complejo⁴⁴), parece útil hacerlo, en el caso de esta novela, tomando en cuenta la vinculación que es posible hacer con la idea de Artaud respecto al “mal superior” como crisis total que permite una purificación extrema⁴⁵.

³⁷ Pauls, El pasado, p. 505.

³⁸ Sontag, La enfermedad..., p. 50.

³⁹ Ibid., p. 65.

⁴⁰ Ibid., p. 64.

⁴¹ Ibid., p. 65.

⁴² Ibid., p. 51.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p. 83.

⁴⁵ Artaud, La peste..., p. 31.

La dimensión cancerígena de la relación entre Sofía y Rímini, por lo demás, permite pasar al segundo punto, ya antes mencionado: revisar el carácter colectivo o individual de la metáfora de la enfermedad que utiliza Pauls en “El pasado”. Otra de las metáforas del cáncer que nombra Sontag es aquella que la muestra como una maldición: es una enfermedad que aísla al individuo, “una flecha mortífera que podía alcanzar a cualquiera, que escogía sus víctimas una a una”⁴⁶. Se puede observar en la figura de Rímini un proceso gradual de aislamiento causado por el influjo de Sofía y cuyo punto más alto se da en el capítulo 2 de la tercera parte⁴⁷. A partir de ahí se produce la relación con Nancy, la muerte de Rodi y el robo del Riltse, que terminará en la reunión de Rímini y Sofía. Esta reunión marca el carácter ambivalente de la metáfora de la enfermedad que utiliza Pauls en su obra. Por un lado está el aislamiento de Rímini, aislamiento que se puede observar en su incapacidad de recuperar la memoria, que ha perdido en el desarrollo de la novela. Para Sofía, cuando Rímini, luego de reunirse con ella, y mientras revisa una foto, “recuerda” la primera vez que van al cine (a ver una película de sobre Adela Hugo) se marca la verdadera vuelta de él a su lado: “esa resurrección de la memoria, en alguien como él, convencido, durante tantos años, de que todas sus posibilidades de sobrevivir dependían de su capacidad de olvidar, y de que no habría para él destino sentimental alguno si no se desembarazaba antes del lastre del pasado, era para ella un logro inapreciable, en el fondo el único logro verdadero, tanto que, en comparación, el retorno físico de Rímini, su presencia en su casa, en su cama, entre sus cosas, incluso en el Adela H, (...) y luego encarnar, por el simple hecho de estar allí, en todos esos lugares donde antes había brillado por su ausencia, la evidencia de que la vuelta de los hombres era efectivamente posible, ser la prueba viviente de esa evidencia, se convertía para Sofía en un hecho menor, que la enorgullecía pero del que podía, finalmente, prescindir. Volver a recordar era la base del volver verdadero, la base primera, todo – como desentenderse de la memoria, perder o aplazar recuerdos, dejar escurrir y olvidar eran la clave, el principio, el modelo de toda pérdida y desaparición”⁴⁸. En estas palabras se desprende la concepción de la necesidad de una memoria común como base de la comunión entre ambos. Este retorno de la memoria permitiría el rompimiento del aislamiento de Rímini, y la superación del carácter individual de la enfermedad, en tanto se refleja en el colectivo que conforma la sociedad de Mujeres que Aman Demasiado. Estas ya habían recibido a Rímini como un Mesías, o buena nueva, que permitía aspirar a una totalidad conformada por “el exceso de amor, el calvario, la verdad y la dicha”⁴⁹, y no vacilaron, ante el convencimiento de Sofía, en adoptar, como finalidad superior al retorno del hombre, el “hacerles a los hombres una memoria”⁵⁰. Sin embargo esta supuesta superación de lo individual se desvanece, primero, en una zona gris, un “intervalo de zozobra”⁵¹ conformado por el hecho de que esa memoria recuperada por Rímini no coincide con la de Sofía; de hecho para Sofía, en esa foto ni siquiera está “presente” Rímini, sino una pareja anterior a él. Sin embargo esa zona gris en esta memoria supuestamente común no desalienta a Sofía, puesto que, como ya se dijo lo importante es “hacerles una memoria a los hombres”. Se podría decir que esto no invalida la posibilidad de una memoria común, como base de lo colectivo, en tanto toda memoria colectiva sería

⁴⁶ Sontag, La enfermedad..., p. 43.

⁴⁷ Pauls, El pasado, pp. 326 – 335.

⁴⁸ Ibid., pp. 536 – 537.

⁴⁹ Ibid., pp, 523.

⁵⁰ Ibid., pp, 539.

⁵¹ Ibid., pp, 537.

una construcción. Sin embargo, esta posibilidad también se vuelve ambigua cuando, luego de la inauguración del *Adela H*, un insomne Rímini vuelve a ver las fotos, para darse cuenta que “lo perturbó mirar diez, veinte fotos, y darse cuenta que, salvo a ellos dos, a Sofía, a él mismo, desfigurados por la época y la distancia pero irreductibles, *ya no conocía a nadie*”⁵². Se trata de figuras superpuestas en contextos ajenos. Si queremos interpretar esto como que no existió la recuperación de la memoria por parte de Rímini, el éxito de las Mujeres que Aman Demasiado, se transforma en un fracaso. Por otro lado, fracaso o no, se trata de una enfermedad colectiva en cuanto engloba a este grupo de mujeres, de forma similar a como las metáforas del cáncer engloban a sus víctimas.

Sontag señala que enfermedades como la tuberculosis o el cáncer han servido para expresar sentimientos complejos sobre la fuerza, la debilidad y la energía⁵³. Como se planteó anteriormente, podemos ver a Rímini y a Sofía, respectivamente, como las fuerzas pasiva y activa de la relación entre ambos personajes, como una dualidad cancerígena tumor/paciente. Al mismo tiempo, se puede vincular a Sofía a una dimensión de locura, en cuanto representa un gasto desmesurado de energía, que Sontag relaciona a parte de la imaginería de la tuberculosis que, en tiempos más actuales, es heredada por la locura: “En el siglo XX, la enfermedad repelente, desgarradora, que pasa por ser índice de una sensibilidad superior, vehículo de sentimientos ‘espirituales’ y de insatisfacción ‘crítica’ es la locura”⁵⁴. Los vínculos que unen ambas enfermedades son múltiples, pero el que nos es más útil en este momento es aquél que lo une a la desmesura: “la caprichosa idea del paciente en tanto que criatura turbulenta, descuidada, de extremadas pasiones, demasiado sensible para soportar el horror del mundo cotidiano y vulgar”⁵⁵. Sofía es un personaje que fácilmente puede asimilarse a esta idea preconcebida que existe respecto a la locura. Es una mujer que en sus propias palabras “ama demasiado”, como lo atestigua el nombre de la sociedad que crea. Además, como ya se ha dicho, es la cara turbulenta del binomio que conforma con Rímini, una especie de fuerza de la naturaleza que arrasa con todo lo que se encuentra alrededor de él.

Otro vínculo que une a la tuberculosis y la locura, tal como lo explica Sontag, es la visión de estas enfermedades como un encierro o exilio. Esta visión de exilio se refleja en la ya mencionada idea de Sofía respecto a que ella y Rímini constituyen seres aparte del resto, “enfermos sin remedio”. Incluso, los avatares que le ocurren a Rímini a lo largo de la novela pueden ser vistos como un viaje de ida y vuelta hacia Sofía. El destino de los pacientes de estas enfermedades es, irremediablemente, el “sanatorio”, término que según Sontag sirve como eufemismo de “manicomio”⁵⁶. La visión de los “sanatorios” como eufemismo implica, a su vez, ver a los procesos de sanación de estas enfermedades (en este caso la locura) como un intento fallido o, incluso, falso. Ya en el siglo XVI, con la aparición de los primeros asilos psiquiátricos, pareciera que la intención, más que “curar” la enfermedad, era separar del resto de la sociedad a estos elementos indeseables. La locura pierde el carácter, en cierto sentido, sagrado que poseía en la edad media, en tanto “bajo la influencia principal del pensamiento cristiano, queda conjurado el gran peligro que el siglo XV había visto crecer. La locura no es una potencia sorda que hace estallar al mundo y revela fantásticos prestigios; en el crepúsculo de los tiempos, no revela las violencias del saber y la prohibición. Ha sido

⁵² Ibid., pp, 549.

⁵³ Sontag, *La enfermedad...*, p. 35.

⁵⁴ Ibid., p. 40.

⁵⁵ Ibid., p. 40 – 41.

⁵⁶ Ibid., p. 40.

arrastrada por el ciclo indefinido que la vincula con la razón; ambas se afirman y se niegan la una con la otra. La locura ya no tiene existencia absoluta en la noche del mundo: sólo existe por relatividad a la razón, que pierde la una por la otra, al salvar la una por la otra⁵⁷. La imaginería de la locura se desligó, en dicha época, de su unión al mundo y las fuerzas subterráneas que influían en él. Despojada de su poder escatológico la locura pasa a ser expresión de un apego desmesurado a sí mismo, que hace que el hombre acepte como verdad lo erróneo: “de esta adhesión imaginaría a sí mismo nace la locura, igual que un espejismo. El símbolo de la locura será en adelante el espejo que, sin reflejar nada real, reflejará secretamente, para quien se mire en él, el sueño de su presunción. La locura no tiene tanto que ver con la verdad y con el mundo, como con el hombre y con la verdad de sí mismo, que él sabe percibir⁵⁸”.

La imagen del sanatorio como un intento fracasado o abortado desde el comienzo, permite visualizar de la misma forma el viaje de ida y vuelta de Rímini hacia Sofía, y, por lo mismo (dado que para ese grupo Rímini representa una especie de salvación), visualizar el intento de sanación de la sociedad de Mujeres que Aman Demasiado como otro intento frustrado. Esto se puede observar con claridad en los últimos capítulos de “El pasado”. El bar “*Adela H*” funciona como lugar físico del sanatorio donde recurren las mujeres de MAD (siglas de la sociedad de Mujeres que Aman Demasiado, y, en inglés, locura) para recuperarse del despilfarro y bancarrota emocional que implican para ellas esta condición de amar demasiado. El regreso de Rímini con Sofía y su exhibición a las mujeres del *Adela H* marcan un antes y un después para las mujeres de este grupo. Antes, “amar en exceso no podía tener éxito. Pero era justamente ese fracaso inexorable, con toda su carga de tristeza y desolación, lo que le daba a la causa su valor profundo de verdad⁵⁹”. Visto así, el *Adela H* se nos muestra como un autoexilio por parte de estas mujeres, como el manicomio que aísla a este grupo que no puede convivir con el resto de la humanidad por su desmesura al amar, pero sin el eufemismo de la recuperación. Hay cierta dignidad en aceptar la derrota, y en encontrar en ella un determinado valor de verdad, pero tras el regreso de Rímini esta situación cambia, cambiando, de paso, los objetivos del grupo, haciendo de la necesidad de hacerles una memoria a los hombres⁶⁰ una prioridad que oculta la dimensión de auto conocimiento que podría surgir de la aceptación del fracaso. Luego del regreso de Rímini, al interior de MAD se produce el espejismo en la ilusión de la superación de la enfermedad que implicaría el amar demasiado: el regreso de Rímini “cauterizaba las heridas de la interrupción⁶¹”. Pero este movimiento de curación es ficticio en cuanto su base es que Rímini, el amnésico, recuperara la memoria. Para Sofía lo importante no es la recuperación de la memoria, sino el crearles una; de hecho, a pesar del convencimiento de que los recuerdos que cierta fotografía despierta en Rímini están errados, “celebró el equívoco como una victoria: el pormenorizado epígrafe que Rímini había estampado al pie de la foto era para ella un signo inobjetable de salud⁶²”. Sofía y las mujeres del *Adela H* ven en el olvido al gran enemigo: “el recuerdo de amor, era la unidad mínima del amor, la nevadura que permitía reconstituir toda la hoja, y la hoja con su flor, y la planta entera (...). El hombre inconstante, el desapegado, el adúltero, el fauno incontinente, el esquivo eran

⁵⁷ Foucault, Michel; *Historia de la locura en la época clásica*, volumen I. México D.F., FCE, 2003, pp. 57 – 58.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹ Pauls, *El pasado*, p. 523.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 539.

⁶¹ *Ibid.*, p. 522.

⁶² *Ibid.*, p. 536.

figuras problemáticas, huesos duros de roer, desafíos inciertos; pero el amnésico – ese era el punto ciego, la quintaesencia de la refracción. Al hombre que ama y olvida, tan engañoso, tan común, preferirían sin duda el que odia y recuerda, el que atesora cada recuerdo porque es la razón de su odio, y no quiere dejar de recordar porque quiere seguir, y odiar hasta el final”⁶³. La defensa ante ese enemigo en que consiste el olvido consiste en el movimiento de “crearles una memoria” a los hombres. Esto crea un espejismo que oculta la realidad, en tanto producen una memoria a su medida. En ese sentido, se puede decir que Sofía y el grupo de MAD sienten un “apego desmesurado de sí mismo” en cuanto ven a los hombres solo en las dimensiones que les acomodan. Una escena mencionada anteriormente da cuenta de esta situación: Rímini, luego de la inauguración del *Adela H*, vuelve a ver las fotos que guardaba Sofía, y se perturba al notar que, salvo a Sofía y a él mismo, ya no reconoce a nadie. El amnésico es incapaz de recuperar la memoria, y por lo mismo, las mujeres del *Adela H* están recluidas en el espejismo que crea la ilusión de recuperación.

La imagen del *Adela H* como el lugar físico del manicomio en que están recluidas las Mujeres que Aman Demasiado, permite hacer una lectura de ese lugar como una heterotopía. Según Foucault: “probablemente en toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización”⁶⁴. Foucault representa la experiencia de la heterotopía en la figura del espejo: “En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo tiene una existencia real, y en la que produce, en el lugar que ocupo, una especie de efecto de rechazo: como consecuencia del espejo me descubro ausente del lugar porque me contemplo allí”⁶⁵. Foucault distingue algunos principios de la heterotopía que permiten caracterizar al espacio del *Adela H*. El que resulta más útil señala que “La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí.”⁶⁶. Esta yuxtaposición no se aplica solamente a lo espacial, al integrar distintas ubicaciones, sino que se aplica en otros niveles como la función de la heterotopía, o las distribuciones temporales vinculadas a las heterotopías (heterocronías).

A nivel de la función, Foucault señala que “en el decurso de su historia, una sociedad suele asignar funciones muy distintas a una misma heterotopía vigente; de hecho, cada heterotopía tiene una función concreta y determinada dentro de una sociedad dada, e idéntica heterotopía puede, según la sincronía del medio cultural, tener una u otra función”⁶⁷. Esta funcionalidad, en el caso del *Adela H*, se vincula al grado de apertura y cierre de este espacio. La sociedad de Mujeres que Aman Demasiado, nace del grupo de terapia de Frida Breitenbach cuyo objetivo es sanar a un amplio espectro de personas con problemas físicos y emocionales: espásticos, hiperkinéticos, parkinsonianos, insomnes,

⁶³ Ibid., p., 540

⁶⁴ Foucault, Michel; “Los espacios otros”. Web: http://rapidshare.com/files/116090028/foucault-espacios_otros.pdf, p. 2.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., p. 4.

⁶⁷ Ibid., p. 3.

contracturados, escoliósicos, etc. La función aparente de este grupo es la curación, pero actúa como una especie de secta, absolutamente excluyente, donde, en palabras de Foucault, “uno cree entrar y está, por el mismo hecho de entrar, excluido”⁶⁸. Para Javier, antiguo integrante del grupo que se retira de él porque “había comprobado que no sólo su problema del disco, (...) sino todo, desde la marca de dentífrico hasta las razones que había dado para terminar su última relación amorosa, desde los libros que había o no que leer hasta los países que convenía conocer, (...) las prácticas sexuales que prefería, el tipo de relación que tenía con sus padres – hasta qué punto todo estaba bajo el control de Frida”⁶⁹. Según él, el grupo era un “puñado de inválidos físicos pero por sobre todo psíquicos que, en el colmo de la autosugestión, compenetrados a fondo con el papel que Frida les había asignado, centinelas del equilibrio emocional profundo, tomaban los desplantes de una anciana déspota por axiomas existenciales sagrados y sus teorías más extravagantes por verdaderas revelaciones terapéuticas”⁷⁰. Su castigo por abandonar el grupo fue perder todas las relaciones sociales que había entablado a lo largo de diez años. En este ejemplo el grupo se muestra, como un lugar de aislamiento, donde entrar, implica separarse de vínculos con lo que está fuera del grupo, y salir, aislarse de los que permanecen adentro. “Una vez encerrado, el paciente entra en un segundo mundo”⁷¹, dice Sontag, refiriéndose a sanatorios y manicomios, y ambos lugares se yuxtaponen tanto en el grupo terapéutico de Frida Breitenbach, como en la sociedad de Mujeres que Aman Demasiado. Este último caso es tan excluyente como el anterior, puesto que Rímini sólo es aceptado en su papel de “buena nueva”, especie de experimento que prueba que el regreso del hombre es posible. El carácter a la vez inclusivo y excluyente de estos espacios (en tanto excluye a todo el que no se quiera aislar del exterior) implica cierta ritualidad que mantiene aislado (higienizado) el interior respecto del exterior. De esta forma, en estos espacios se entremezclan la función ritual y sagrada del templo (se puede pensar en estos espacios como culto a esta especie de diosa viviente a pequeña escala que es Frida Breitenbach, en el caso del grupo de terapia original, o culto a la figura de Adela H, en el caso del bar), la función punitiva de la prisión, o curativa del hospital o el sanatorio.

Al nivel de la heterocronías, que serían las distintas distribuciones temporales que coexisten en las heterotopías, hay varios aspectos destacables. El primero es que las mujeres del *Adela H* poseen una mirada orientada hacia el pasado. Son mujeres incapaces de olvidar, por lo que su presente permanentemente se entremezcla con su pasado. Por otro lado la función ritual de estos espacios hace coexistir otros tiempos con el actual. Pensemos en el acto de inauguración del bar. Todo ritual es un intento por romper con el tiempo tradicional, y traer el pasado hacia el presente. El *Adela H* es un gran homenaje a la hija de Víctor Hugo, donde su imagen se refleja en cada esquina. Su acto inaugural del bar es un ritual que revive sus cartas a través de la escenificación⁷². Podríamos decir que un ritual es metafórico en cuanto iguala tiempos, espacios y personajes. Un sacerdote que baila con la máscara de un espíritu no es una representación del espíritu, sino el espíritu en sí. En la inauguración del *Adela H* se iguala la figura de Adela con Penthesilea despreciada por Aquiles, y el final trágico de sus amores se hace equivalente a otro ritual que ocurre fuera del escenario, cuando una alumna de Sofía se transforma en ella, mientras

⁶⁸ Ibid., p. 5.

⁶⁹ Pauls, *El pasado*, p. 145

⁷⁰ Ibid., p. 147

⁷¹ Sontag, *La enfermedad...*, p. 40

⁷² Pauls, *El pasado*, pp. 545 – 546.

Rímini busca una botella de Cointreau: “Yo también me arrodille en Londres ante la loza de Riltse (...) yo también oí llover sobre un techo de zinc, mientras abortaba (...) No seas cobarde, cástate conmigo”⁷³. Esta escena yuxtapone todo el pasado de Rímini y Sofía, pero el lugar de esta ya esta ocupado por esta joven sacerdotisa. La figura de Sofía, como protagonista de los hechos, ha sido vaciada, transformándose en un icono. Lo mismo ocurre con Rímini que se transforma en una especie de ídolo, lo que se refleja en la asimétrica fama o celebridad (asimétrica en cuanto todos lo conocen y él no conoce a nadie) que tiene durante la inauguración⁷⁴.

Otro aspecto de la yuxtaposición temporal no se relaciona directamente con el *Adela H* como espacio, pero sí con las figuras de Rímini y Sofía, y se refiere al archivo fotográfico que en un comienzo Rímini se negó a repartir entre él y Sofía, que dio comienzo al acoso por parte de ella, y que luego permitió la supuesta recuperación de memoria de este. Dicho archivo fotográfico da cuenta de la “idea de acumularlo todo, (...) el propósito de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de habilitar un lugar con todos los tiempos que está él mismo fuera de tiempo, y libre de su daga, el proyecto de organizar de este modo una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil”⁷⁵. Esta idea de volver al tiempo un lugar inmóvil, se puede vincular a la figura de Sofía, en tanto todos sus esfuerzos están encaminados a que las cosas vuelvan a ser como eran antes de la separación.

El concepto de heterotopía de Foucault, y el de la locura en general, tienen en común su vinculación a una imagen, que ya se ha mencionado, correspondiente a la del espejo. El espejo es tanto símbolo de la locura, como reflejo de la heterotopía: “el espejo opera como una heterotopía en el sentido de que devuelve el lugar que ocupa justo en el instante en que me miro en el cristal, a un tiempo absolutamente real, en relación con el espacio ambiente, y absolutamente irreal, porque resulta forzoso, para aparecer reflejado, comparecer ante ese punto virtual que está allí”⁷⁶. Considerando esto, podemos ver la novela como la casa de espejos de una feria, donde constantemente un aspecto refleja a otro: la relación entre Riltse y Pierre-Gilles se refleja en la relación entre Rímini y Sofía; ciertos aspectos de Riltse se reflejan en el primero y otros en la segunda; La sociedad de Mujeres que Aman Demasiado, en el grupo de Frida Breitenbach; y la vida de Adela Hugo, a través de la película que es descrita acuciosamente en la novela⁷⁷, en la de Sofía (y más específicamente las cartas de Adela al teniente Pinson, en la compulsión de Sofía de escribirle notas a Rímini). Pero al igual que en una feria, estos reflejos son distorsionados, pervertidos. Si el ritual es un movimiento metafórico, esta casa de espejos que es *El pasado* describe un movimiento metonímico, en tanto las distorsiones de estos reflejos siempre permiten desplazar, mutar la imagen que reflejan. El ejemplo de la película de Francois Truffaut *La historia de Adela H*, que se menciona en la novela, es interesante pues reúne en sí los conceptos de heterotopía y de locura, en tanto para Foucault el cine es una heterotopía en sí misma puesto que es una “sala rectangular en cuyo fondo, sobre una pantalla de dos dimensiones, vemos proyectarse un espacio de tres dimensiones”⁷⁸. Por lo demás, el final de la película (y de

⁷³ Ibid., p. 544.

⁷⁴ Ibid., p. 541.

⁷⁵ Foucault, Los espacios..., p. 4.

⁷⁶ Ibid., p. 3.

⁷⁷ Pauls, el pasado, pp. 530 – 534.

⁷⁸ Foucault, Los espacios..., p. 4.

la biografía de ella) es la de una mujer internada en un sanatorio. La imagen de la novela como una casa de espejos vincula estas temáticas con la perversión. Foucault clasifica a los manicomios como “heterotopías de la desviación”⁷⁹ en cuanto son espacios que reciben a individuos cuyo comportamiento es considerado desviado en relación con el medio social. Esta perversión o desviación, y cómo se vincula a los temas de la memoria, la crueldad y el masoquismo, será en lo que me enfocaré posteriormente, al relacionarlos con la figura del Marqués de Sade.

⁷⁹ Ibid., p. 3.

Memoria y perversión

Antes de entrar en el tema de la perversión, y la vinculación de las temáticas de El pasado a la figura del Marqués de Sade, se hace necesario retomar la problemática de la memoria.

En Los abusos de la memoria⁸⁰, Tzvetan Todorov denuncia, especialmente a raíz de los regímenes totalitarios, los abusos y peligros vinculados al manejo de la memoria, en cuanto a la tendencia a sistematizar la apropiación de la memoria su control hasta en “sus rincones más recónditos”⁸¹, tendencia que se da especialmente, pero no exclusivamente, en los regímenes totalitarios. El ensayo de Todorov va dirigido a proponer una postura ética respecto de la temática de la memoria, resaltando la necesidad de hacer un buen uso de la memoria, que evite en el futuro horrores como los ocurridos en los campos de concentración nazis. Independientemente de dicha postura ética, la visión de Todorov respecto al problema de los abusos de la memoria, permite complejizar el análisis que se ha realizado sobre la relación entre Rímini y Sofía, que se ha centrado en una polarización pasivo/activo. Según Todorov, “la memoria no se opone en absoluto al olvido. (...) la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción”⁸². En base a esto, sería imposible la tarea de conservar la memoria sin una selección, y para Todorov, lo reprochable no es que tanto para la memoria individual como colectiva existan ciertos criterios de selección, sino que, en el plano colectivo, a través de esos criterios los estados “se arroguen el derecho de controlar la selección de elementos que deben ser conservados”⁸³. Para evitar los abusos de la memoria, no hay que olvidar que dichos criterios orientarán la utilización que se hará del pasado.

Uno de los abusos que menciona Todorov se encuentra el de una sacralización de la memoria a partir de una conmemoración obsesiva del pasado. Este es el caso de la sociedad de Mujeres que Aman Demasiado. Anteriormente se habló del carácter ritual de las reuniones del bar *Adela H*, y en especial de su inauguración. En este sentido, se observa un culto de la memoria por la memoria, donde esta se entiende como un fin en sí mismo. Recordemos que el objetivo final de la sociedad MAD era “hacerles una memoria a los hombres”⁸⁴. La situación de las mujeres del *Adela H* es la de estar constantemente entregándose a “ritos de conjuración con la intención de conservarlo [al pasado] vivo”⁸⁵. Es en vista a la sacralización de la memoria que se puede observar una ambigüedad en la serie de bipolaridades con que se ha caracterizado la relación Rímini/Sofía a lo largo del desarrollo de este trabajo (principal, y respectivamente asociados a pasivo/activo y olvido/memoria). Bajo esa perspectiva debemos tomar en cuenta que Sofía y las mujeres de la sociedad MAD siguen “viviendo su pasado en vez de integrarlo en el presente, (...)”

⁸⁰ Todorov, Tzvetan; Los abusos de la memoria. Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2000.

⁸¹ Ibid., p. 12.

⁸² Ibid., pp. 15 – 16.

⁸³ Ibid., p. 16.

⁸⁴ Pauls, El pasado, p. 539.

⁸⁵ Todorov, El abuso..., p. 49.

[dominadas] por el recuerdo sin poder controlarlo”⁸⁶. Desde esta óptica, se instala la figura de Sofía como un ser alienado por su propio pasado, arrastrada por este, y en relación a esto, pasivo en relación a su pasado, mientras que Rímini, a quien hemos caracterizado como un ser pasivo y dominado por su desidia, se configura como un ser que toma conciencia de su olvido cuando luego de la inauguración del bar vuelve a revisar las fotos para darse cuenta que salvo por Sofía y él, no reconocía a nadie⁸⁷. Por lo demás, su paso de una pareja a otra (Sofía, Vera, Carmen, etc.), puede entenderse como un constante proceso de olvido activo, aunque este olvido activo puede ser visto, a la vez, como otra forma de alienación que terminaría con la ya mencionada toma de conciencia por parte de Rímini: en su obsesión por olvidar, Rímini es tan esclavo de su pasado, como lo es Sofía a raíz de su obsesión por recordar. De esta forma las figuras de ambos personajes se reflejan y distorsionan a la vez, en esta casa de espejos que conforma la novela de Pauls.

Otra imagen de la memoria que sirve para ejemplificar, al mismo tiempo, la interdependencia entre ellos y la zona ambigua que los diferencia, es la imagen del archivo. Según Huyssen la idea del archivo funciona como un contrapeso al acelerado ritmo de los cambios, como una forma de preservar espacio y tiempo⁸⁸. Huyssen menciona el problema de la falibilidad de los archivos; por extensos o tecnologizados que sean: “la memoria siempre es transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido, en pocas palabras: humana y social. En tanto memoria pública está sometida al cambio – político, generacional, individual –. No puede ser almacenada para siempre, ni puede ser asegurada a través de monumentos”⁸⁹. El problema de Sofía y de la sociedad de Mujeres que Aman Demasiado es que no pueden erigirse como guardianas de una memoria estática, puesto que la creencia en ella es una ingenuidad. En este sentido Sofía es un archivo momificado, incapaz de comprender su pasado. En relación a los elementos comunes que compartían las visiones de Marx y Nietzsche, Huyssen menciona la creencia de que “el pasado selectivamente organizado se reconocía como indispensable para la construcción del futuro. (...) sólo comprendiendo y reconstruyendo la historia sería posible sacudirse el pasado como carga y pesadilla, como monumento asfixiante o archivo momificado. (...) Marx y Nietzsche entendían perfectamente la dialéctica de pulsión innovadora y deseo museístico, la tensión entre la necesidad de olvidar y el deseo de recordar”⁹⁰. Sofía y Rímini encarnan esta tensión, a partir de lo cual, podemos interpretar que ambos personajes, en tanto encarnarían olvido y recuerdo, elementos indispensables para un trabajo de la memoria, se necesitan mutuamente para afrontar el futuro. En ese sentido es importante entender que la pareja Rímini/Sofía actúan como una dupla indisoluble: “lo que se perseguía con la exhibición era olvidar lo real, sacar el objeto de su contexto funcional original y cotidiano y con ello realzar su alteridad, y abrirlo a un diálogo potencial con otras épocas: el objeto de museo como jeroglífico histórico más que mera pieza banal de información; su lectura como acto de memoria, su propia materialidad como soporte de su aura de distancia histórica”⁹¹. A la luz de esta cita, y del episodio de la inauguración del bar *Adela H*, Rímini actúa como jeroglífico, en tanto lectura como acto de memoria, como materialidad que soporta un proceso de reauritización: “la necesidad

⁸⁶ Ibid., p. 33.

⁸⁷ Ibid., p. 549.

⁸⁸ Huyssen, *En busca...*, p. 35.

⁸⁹ Ibid., p. 39.

⁹⁰ Ibid., pp. 50 – 51.

⁹¹ Ibid., p. 70.

de objetos con aura, de encarnaciones permanentes, de la experiencia fuera de lo común, parece ser indisputablemente un factor clave de la museofilia⁹². Rímini se establece como un objeto reauritizado desde su carácter icónico que le entrega el ser la solución del problema de la sociedad de las MAD, en tanto es un fetichismo que entrega la sensación de auténtico (El hombre que vuelve a la mujer que ama demasiado). En cuanto su carácter jeroglífico, Rímini no puede ser entendido sino en su vinculación a Sofía, o sea, en su interrelación con ella.

En vista a lo anteriormente expuesto, hay que replantearse la visión de Sofía y las MAD como un grupo que fracasa en su objetivo. Es verdad que ellas buscan “crearles una memoria a los hombres”, y que ese intento, según lo visto, no carece de ingenuidad, pero si bien no se logra el objetivo de “crear” una memoria, se logra el regreso del hombre. Desde esa perspectiva, se trataría de una victoria pírrica, en cuanto no es la victoria que se esperaba, pero es una victoria al fin y al cabo.

La visión de victoria pírrica asociada al regreso de Rímini, permite caracterizarla como un objetivo desplazado o desviado, en tanto se observa un fracaso en el intento de “crearles una memoria a los hombres”, pero permite la posibilidad de un nuevo comienzo en la relación entre Sofía y Rímini. Esta posibilidad se funda en la interdependencia ente víctima y verdugo que se da entre ambos personajes. En “¿Hay qué quemar a Sade?”⁹³, Simone de Beauvoir realiza una caracterización de esta interrelación, a partir de la cual destaca las particularidades que observa al respecto en la figura de Sade y en su obra (más específicamente en sus personajes).

Según Beauvoir, “verdaderamente no es como autor ni como perverso sexual que Sade se impone a nuestra atención: es por la relación que ha creado entre estos dos aspectos de sí mismo”⁹⁴. En este sentido, su escritura – a la que Beauvoir califica de repetitiva, cliché y torpe – cobra valor por su estrecha relación entre su praxis sexual y su obra: “Sade, lo hemos dicho, no se limitó a sufrir pasivamente las consecuencias de sus elecciones primitivas; lo que nos interesa en él, mucho más que sus anomalías, es la manera en que las asumió. De su sexualidad hizo una ética, y esa ética la plasmo en su obra literaria”⁹⁵. Ya se dijo que el binomio Rímini – Sofía es un reflejo distorsionado de la vida y obra de Jeremy Riltse. En este sentido, caracterizabamos a Riltse como poseedor de una monstruosidad épica de la que carece Rímini. Esta monstruosidad se relaciona con una energía de auto destrucción creadora que hace tanto de la enfermedad como del arte una praxis cotidiana. En una cita ya considerada se afirma que “Si Riltse se extirpa una llaga de la lengua y la estampa contra una tela, no es para curarse; es para que la enfermedad de su lengua *cambie*, derive, pase a otro estado. (...) El sick art como economía de *doble don*, como infección cruzada: no donar enfermedad al arte sin donar arte a la enfermedad y viceversa; ‘artistizar’ la enfermedad no sin enfermar al arte”⁹⁶. Riltse hace de la enfermedad arte, como Sade de su perversión sexual, literatura.

Otro elemento que une las figuras de Riltse y Sade, es su gusto por la desproporción. Sade se define a sí mismo de la siguiente forma: “imperioso, colérico, violento, exagerado en todo, de un desorden imaginativo sobre las costumbres sin par en la vida, ateo hasta

⁹² Ibid., p. 71.

⁹³ Beauvoir, Simone; ¿Hay que quemar a Sade? Madrid, Visor Dis S.A., 2000.

⁹⁴ Ibid., p. 28.

⁹⁵ Ibid., p. 31.

⁹⁶ Pauls, El pasado, pp. 375- 376.

el fanatismo, en dos palabras: así soy yo, y una vez más o me matáis o me tomáis como soy, pues no cambiaré⁹⁷. Esta especie de manifiesto sadiano se condice con la aspiración de Riltse de alterar todo balance, buscar una desproporción monstruosa que suprima la relación entre causa y efecto. Anteriormente, ya vinculamos esta desproporción a la intención de Artaud de mostrar esa dimensión que restituye los conflictos que duermen en el ser humano, cuya fuerza sólo se muestra a través de la experiencia de un “mal superior” que devela la máscara y la hipocresía del mundo; ahora podemos vincular a ambos con la figura de Sade. Es cierto que buscan objetivos diferentes. Mientras Artaud aspira un tipo de destrucción que posibilita al ser humano una actitud heroica y superior frente a la realidad, Sade es incapaz de orientarse en pos de una visión general o abstracta de la humanidad. Según Beauvoir: “La maldición que pesa sobre Sade (...) es ese autismo que nunca le permite olvidarse de sí mismo y que hace que nunca se percate de la presencia del otro⁹⁸. Esta intransitividad o solipsismo de Sade se expresa no sólo en la caracterización de la crueldad de sus victimarios – sobre la cual me explayaré más adelante –, sino también en su defensa de la singularidad del individuo frente a la inhumanización que veía en la abstracción que significaban las convenciones sociales. Dolmacé dice al respecto: “esas palabras de vicio y virtud sólo nos dan ideas puramente locales. No hay ninguna acción, por singular que podáis suponerla, que sea verdaderamente criminal; ninguna que pueda llamarse realmente virtuosa. Todo es en razón de nuestras costumbres y del clima que habitamos; lo que aquí es crimen, es con frecuencia virtud cien leguas más abajo, y las virtudes de otro hemisferio podrían, a la recíproca, ser crímenes para nosotros. No hay horror que no haya sido divinizado, ninguna virtud que no haya sido reprobada. De tales diferencias puramente geográficas nace el poco caso que debemos hacer de la estima o del desprecio de los hombres, sentimientos ridículos y frívolos, por encima de los cuales debemos ponernos, hasta el punto incluso de preferir sin temor su desprecio, a poco que las acciones que nos lo merezcan tengan alguna voluptuosidad para nosotros⁹⁹. Cualquier virtud, en tanto son convenciones, no pueden ser leyes inquebrantables, que reduzcan o aprisionen la libertad humana, sino mas bien origen de injusticias: “Un soberano ambicioso podrá destruir a su capricho y sin el menor escrúpulo a los enemigos que obstaculizan sus proyectos de grandeza; leyes crueles, arbitrarias, imperiosas, podrán incluso asesinar cada siglo millones de individuos... y nosotros, débiles y desgraciadas criaturas, ¿no podremos sacrificar un solo ser a nuestras venganzas o a nuestros caprichos? ¿Hay algo tan bárbaro, tan ridículamente extraño?”¹⁰⁰. El propio Sade se ve como víctima de la arbitrariedad de las leyes: “la sociedad ha denegado cualquier tipo de libertad clandestina, pretende socializar su erotismo: a la inversa, la vida social del marqués se desarrollará de ahora en adelante en un plano erótico. Puesto que no puede separar con tranquilidad el mal del bien para entregarse por turnos a uno y otro, es frente al bien e incluso en función de él la manera en que se hace necesario reivindicar el mal¹⁰¹. A pesar de sus diferencias, tanto Artaud como Sade ven en la “extrema maldad” un tipo de destrucción que permite cierta forma nueva de ver al hombre: “Siendo la destrucción una de las primeras leyes de la naturaleza, nada de lo que destruye podría ser un crimen. ¿Cómo podría ultrajarla una acción que sirve tan bien a la naturaleza? Esa destrucción, de la que el hombre se vanagloria, no es por otra parte

⁹⁷ Beauvoir, ¿Hay que quemar..., p. 27.

⁹⁸ Ibid., p. 50.

⁹⁹ Sade, Marqués de; *La Filosofía en el tocador*, pp. 21 – 22. Web: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/sade/filosofia-en-el-tocador.pdf>

¹⁰⁰ Ibid., p. 35.

¹⁰¹ Beauvoir, ¿Hay que quemar..., p. 34.

sino una quimera; el asesinato no es una destrucción, quien lo comete no hace más que variar las formas; da a la naturaleza los elementos de que ésta, con su hábil mano, se sirve para recompensar al punto a otros seres; y como las creaciones no pueden ser más que goce para quien se entrega a ellas, el asesino le prepara, por tanto, uno a la naturaleza; le proporciona materiales que ella utiliza inmediatamente, y la acción que los tontos locamente censuran no es más que un mérito a los ojos de este agente universal”¹⁰².

Esta destrucción, por lo demás, es también en Sade, una forma de mostrar la hipocresía del mundo: “¿no es desde luego la virtud, o su apariencia, lo que se vuelve realmente necesario al hombre social¹⁴? No dudemos que la apariencia sola le basta: poseyéndola, tiene todo lo necesario. Puesto que en sociedad los hombres no hacen más que rozarse, ¿no ha de bastarles con mostrarnos la corteza? Convenzámonos, además, de que la práctica de las virtudes apenas es útil a quien la posee: los demás sacan tan poco de ella que, con tal que quien haya de vivir con nosotros parezca virtuoso, nos da igual que lo sea en realidad o no”¹⁰³. Entonces, la crueldad, como una de las formas en que se despliega este poder creador de la destrucción, no es solamente la búsqueda del dolor y la sangre como fines. Según Beauvoir, Sade “implantó una superioridad estrepitosa del vicio sobre la bondad, la abnegación, la fidelidad, la decencia, y se mofó maravillosamente de la sociedad al someter la institución del matrimonio y todas las virtudes conyugales a los caprichos de su imaginación y de sus sentidos”¹⁰⁴. Si bien, “hacer correr la sangre era un acto cuya significación podía en ciertas circunstancias ser excitante para él (...) lo que esencialmente exige a la crueldad es que por medio de ella, individuos singulares y también su propia existencia se le rebelen como conciencia y libertad al mismo tiempo que como carne”¹⁰⁵. Simone de Beauvoir ejemplifica esto con la oposición de Sade a la pena capital durante la revolución, puesto que cuando es nombrado jurado de acusación dicta casi siempre sobreseimientos. Sade se habría negado a condenar a distancia, a matar personas anónimas: “cuando el homicidio se hace constitucional, no es más que la odiosa expresión de principios abstractos: deviene inhumano”¹⁰⁶. Ahí precisamente estaría lo paradójico de Sade, en tanto al “obstinarse en sus singularidades nos ayuda a definir el drama humano en su generalidad”¹⁰⁷.

La crueldad adquiere una desviada noción de comunión en la relación existente entre el torturador y su víctima: “inflingir un goce – Sade lo ha comprendido ciento cincuenta años antes que los psicoanalistas, y abundan en su obra las víctimas que se someten al placer antes de ser torturadas – puede ser una violencia tiránica, y el verdugo, disimulado bajo la figura del amante, está encantado al ver a la enamorada crédula, desmayada de voluptuosidad y reconocimiento, confundiendo la maldad con la ternura”¹⁰⁸. Esta difuminación de los límites entre crueldad, placer, tortura y amor, aparece presente en *El pasado*. Pensemos, una vez más en la figura de Rímini como víctima del acoso de Sofía. En primer lugar esta el sentimiento de deuda que siente Rímini (y que a su vez Sofía permanentemente le hace sentir. Mientras estaba con Vera Sofía se hace una presencia

¹⁰² Sade, La filosofía..., p. 34.

¹⁰³ Ibid., p. 39.

¹⁰⁴ Beauvoir, ¿Hay que quemar..., p. 37.

¹⁰⁵ Ibid., p. 41.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid., p. 29.

¹⁰⁸ Ibid., p. 36.

constante mediante mensajes telefónicos, con amigos, notas¹⁰⁹, una postal desde Londres, y la comunicación constante con su padre. Paulatinamente, Rímini trata de evitar que Vera se dé cuenta del acoso. Al final del capítulo 18 de la primera parte, la pareja esta caminando, y Rímini ve acercarse a Sofía. Mientras habla con Vera, teme que Sofía diga o haga algo, cosa que finalmente no ocurre, respecto a eso Rímini siente que “le debía la vida. Y como buen deudor sólo temía una cosa: que reapareciera para cobrársela”¹¹⁰. Luego, después de la muerte de Vera, Rímini se encuentra con Sofía, cuando iba a nacer Lucio. La reacción de Sofía es decirle “*Sin mi, vas a tener un hijo sin mi. (...) Hijo de puta*”¹¹¹. Sea lo que sea que Sofía le haga a Rímini, este siempre se siente culpable o en deuda: “*podría haberte dejado preso, ¿sabés? No creas que no se me ocurrió. Pero no por venganza (me hiciste mal, te hice mal: nos hicimos la misma cantidad de mal, como sólo pasa entre dos personas que no tienen remedio). Fue por amor*”¹¹². Aún que Sofía exprese que se hicieron el mismo daño, ella es quien decidía si seguía o no en prisión. De una forma u otra ella es quien lo tiene prisionero.

Para Beauvoir, la clave del erotismo de Sade, “es la alianza de sus apetitos sexuales con un solipsismo afectivo radical. (...) Sade conoce ciertamente de una manera apremiante, incluso obsesiva, la sollicitación del deseo. En cambio hay una experiencia que el parece ignorar por completo: es la del trastorno”¹¹³. El torturador en Sade nunca se pierde en su animalidad: Lúcido, cerebral, los discursos parecen ser, para él, afrodisíacos. “Mediante el trastorno, la existencia es aprehendida, en sí y en el otro como subjetividad y pasividad a la vez; a través de esta unidad ambigua los dos miembros de la pareja se confunden; cada uno es liberado de su presencia a sí y alcanza una comunicación inmediata con el otro”¹¹⁴. Sade no sería capaz de unirse a los objetos de su deseo lo que se traduce en la necesidad de “inventar maneras singulares de captarlos”¹¹⁵: “se explayó abundantemente sobre el placer que podemos experimentar al hacer sufrir, (...) ‘se trata solamente de estremecer la masa de nuestros nervios mediante el impacto más violento posible; ahora, no hay duda de que al afectar el dolor mucho más vivamente que el placer, el impacto que resulta para nosotros de esa sensación producida sobre los otros reportará esencialmente una vibración más vigorosa”¹¹⁶. A Sofía y Rímini ya los he caracterizado como trastornados; Sofía dista de ser como los personajes fríos y calculadores de Sade. Para ella, si se crea la igualdad entre ella y Rímini. Constantemente, incluso reconociendo a Rímini como “su prisionero”, se queja de “lo que él le ha hecho” o dice que se han hecho “la misma cantidad de mal”. Por su parte, Rímini tampoco es, en este sentido el rehén entregado totalmente a su torturador como generalmente pasa en el caso de Sade. Según Simón de Beauvoir, “en su rebeldía, se afirma como mi semejante y logro por su

¹⁰⁹ Pauls, El pasado, p. 120.

¹¹⁰ Ibid., p. 160.

¹¹¹ Ibid., p. 266.

¹¹² Ibid., p. 506.

¹¹³ Beauvoir, ¿Hay que quemar..., pp. 49 – 50.

¹¹⁴ Ibid., p. 50.

¹¹⁵ Ibid., pp. 50 – 51.

¹¹⁶ Ibid., pp. 48 – 49.

mediación esa síntesis del espíritu y de la carne que al principio era rechazada”¹¹⁷. Esta rebeldía, se observa en Rímíni, al menos, en su trayectoria de escape de una a otra mujer. Sin dejar de ser el ente pasivo de su relación con Sofía hay cierta reacción al “escapar” hacia otras mujeres. Los personajes sometidos de Sade, a pesar de cierta resistencia por parte de las víctimas, nunca se pueden plantear, en la mente del verdugo, en ninguna posición de igualdad. Los que someten nunca se ven afectados por el sufrimiento ajeno, más allá de cierta sensación de goce, en el que como ya se dijo, es incapaz de conectarse con el otro; es intransitivo. En Las 120 jornadas de Sodoma, el Duque se dirige hacia las esposas de los cuatro amigos para hacerles ver que dentro de la plétora de sirvientes y esclavos sexuales que los acompañaban en el castillo, ellas eran las más desgraciadas, y de las que se les exigían los peores sacrificios: “Seres débiles y encadenados, únicamente destinados a nuestros placeres, no habréis pensado, creo, que ese dominio tan ridículo como absoluto que se os deja en este mundo os sería concedido en estos lugares. Mil veces más sometidas de lo que lo estarían las esclavas, sólo debéis esperar humillación, y la obediencia debe ser la única virtud que os aconsejo tengáis aquí: es la única que conviene a vuestro estado.”¹¹⁸ Luego prosigue: “¿Y a qué seres estáis ahora subordinadas? A criminales profundos y reconocidos que no tienen otro dios que su lubricidad, otras leyes que su depravación, otro freno que sus orgías, unos truhanes sin Dios, sin principios y sin religión, el menos criminal de los cuales ha cometido más infamias que las que podría yo contar, y para quien la vida de una mujer, qué digo de una mujer, de todas las que viven en la superficie del globo, le importa tanto como la destrucción de una mosca. Habrá pocos excesos a los que no nos entreguemos, que ninguno os repugne, ofreceos sin pestañear y opond a todos la paciencia, la sumisión y el valor. Si desgraciadamente alguna de vosotras sucumbe a la intemperancia de nuestras pasiones, que tome su partido valientemente; no estamos en este mundo para vivir eternamente, y lo mejor que puede ocurrirle a una mujer es morir joven”¹¹⁹. Finalmente, el duque resume la condición inhumana, de objeto, incapaz de rebelarse, a que son sujetas sus víctimas: “En una palabra, temblad, adivinad, obedeced, prevenid, y con esto, si no sois muy afortunadas, por lo menos no seréis quizás del todo desgraciadas. Por otra parte, nada de intrigas entre vosotras, ningún vínculo, nada de esa imbécil amistad de las muchachas que, al reblandecer por un lado el corazón, lo hacen por el otro más reacio y menos dispuesto a la sola y simple humillación a que os destinamos; pensad que de ningún modo os consideramos como criaturas humanas, sino únicamente como animales que se alimentan para el servicio que se espera de ellos y que se muelen a golpes cuando se niegan a dicho servicio”¹²⁰. Incluso, cuando estos personajes dejan su papel de flageladores para ser flagelados, en ningún momento pierden el poder sobre quienes les rodean. “si el fin perseguido es a la vez huir de sí mismo y descubrir la realidad de las demás existencias, todavía hay otro camino que se abre. Hacerse maltratar por el otro”¹²¹, dice Beauvoir. Ni el personaje histórico del marqués, ni sus personajes literarios, dejan de “declarar que el máximo placer se alcanza combinando sodomía activa y pasiva”¹²². Según Simone de Beauvoir, es su perversión favorita, y “es imposible precisar

¹¹⁷ Sade, Las 120 jornadas de Sodoma. Web: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/sade/las-ciento-veinte-jornadas-de-sodoma.pdf>, p. 52.

¹¹⁸ Ibid., p. 34.

¹¹⁹ Ibid., p. 35.

¹²⁰ Ibid., pp. 35 – 36.

¹²¹ Beauvoir, ¿Hay que quemar..., p. 52.

¹²² Ibid.

en qué medida las mujeres han sido para Sade algo más que sucedáneos o juguetes. Lo que tenemos derecho a afirmar es que su sexualidad es esencialmente anal¹²³. Aún así, en los casos en que los torturadores son flagelados o torturados, nunca dejan de ser ellos los que mandan. En *Las 120 jornadas de Sodoma*, los cuatro amigos (o sea, los cuatro personajes que tienen el poder en el castillo) elaboran un estricto reglamento al que todos se debían someter. En este se estipula que “en cuanto al tono de voz, será siempre el más brutal, más duro y más imperioso con las mujeres y los muchachos, pero sumiso, puto y depravado con los hombres que los amigos, representando con ellos el papel de mujeres, deben considerar como sus maridos”¹²⁴. Estos hombres, contratados exclusivamente por el tamaño de su miembro, poseen el privilegio de que los amos se dirijan a ellos de modo sumiso. Sin embargo, este privilegio no implica, en modo alguno una pérdida de poder por parte de los cuatro amigos. Los hombres, están sujetos a un reglamento cuya trasgresión incluye severas penas, entre las que se encuentran la amputación del miembro sexual y la muerte. Los cuatro amigos también están sujetos al cumplimiento de este reglamento. La diferencia con el resto de los sujetos involucrados es que estos son los únicos que lo hacen de manera voluntaria, además que las penas a que se exponen son de carácter monetario, en circunstancias en que en la obra se especifica que los cuatro poseen riquezas que les permitirían violar su reglamento todas las veces que quisieran. En este sentido, los personajes dominantes jamás renuncian a su libertad, y los otros sujetos son utilizados sólo como objeto de placer. En *La filosofía en el tocador* una dama joven desea educar en el libertinaje a una joven virgen, para lo que pide ayuda de una serie de Libertinos. La joven le pregunta¹²⁵:

“EUGENIA, enrojeciendo: Según las máximas que me son inculcadas aquí, ¿puedo negarme a algo? Sólo pido perdón para mi sorpresa: es ésta la primera vez que oigo todas esas lubricidades; es preciso, en primer lugar, que las conciba; pero de la solución del problema a la ejecución del procedimiento, creo que mis preceptores deben estar seguros de que no habrá nunca más distancia que la que ellos mismos exijan. De cualquier modo, querida, ¿ganas tu libertad a cambio del consentimiento a esta complacencia? SRA. DE SAINT-ANGE: La libertad más total, Eugenia. Hago por mi parte lo que quiero, sin que él ponga obstáculos, pero no tomo amantes: amo demasiado el placer para eso. ¡Pobre de la mujer que se ata! ¡Basta un amante para perderla, mientras que diez escenas de libertinaje repetidas cada día, si ella lo quiere, se desvanecerán en la noche del silencio tan pronto como estén consumadas! Yo era rica: pagaba a jóvenes que me jodían sin conocerme; me rodeaba de sirvientes encantadores, seguros de gustar los más dulces placeres conmigo si eran discretos, también de ser despedidos si decían una sola palabra. No tienes idea, ángel mío, del torrente de delicias en que me sumergí de esta manera. Ésa es la conducta que siempre prescribiré a todas las mujeres que quieran imitarme. Desde hace doce años que estoy casada, me han jodido más de diez o doce mil individuos... ¡y en mi sociedad me creen mojjigata! Cualquier otra habría tenido amantes, y al momento habría estado perdida”.

¹²³ Ibid., pp. 54.

¹²⁴ Sade, *Las 120...*, p. 33.

¹²⁵ Sade, *La filosofía...*, pp. 27 – 28.

Para Sade “la belleza es demasiado simple, la captamos mediante un juicio intelectual que no arranca a la conciencia de su soledad ni al cuerpo de su indiferencia, mientras que la villanía envilece. El hombre que tiene comercio con la suciedad, como aquel que hiera o se hace herir, se realiza en tanto que carne. Esta deviene, mediante su desgracia y su humillación, un abismo donde se desvanece el espíritu y donde los individuos separados se reúnen. Golpeado, penetrado, mancillado sólo Sade consigue así abolir su obsesiva presencia”¹²⁶. Sin embargo, Sade no es masoquista en un sentido vulgar, en cuanto se burla de quienes se hacen esclavos de otro, y no se abandona al fetichismo. Los objetos que utiliza en sus torturas están libres de una carga mágica de poder convertir al flagelado en cosa: “los objetos – materiales o humanos – que sirven a sus placeres, son útiles sin misterio alguno, y ve explícitamente en la humillación un ardid orgulloso”¹²⁷. El solipsismo de Sade le impide emprender la búsqueda del masoquista de abolirse mediante su transformación en un objeto inerte: “si el masoquista quiere perderse, es para hacerse fascinar por ese objeto con el cual pretende confundirse, y este esfuerzo lo reconduce a su subjetividad. Al exigir que su pareja lo maltrate, la tiraniza. Sus humillantes exhibiciones, las torturas sufridas, humillan y torturan también al otro. Y a la inversa mancillando y agrediendo, el verdugo se mancilla y se agrede, participa de esa pasividad que él desvela, y al tratar de reconocerse como causa de los tormentos que inflige, se convierte efectivamente en instrumento y como consecuencia en objeto”¹²⁸.

El sadomasoquismo de Sade se diferencia del sadomasoquismo inherente a la relación entre Sofía y Rímini. Sofía ataca la pasividad de Rímini, de la misma forma en que esta la golpea a ella. La huida de Rímini de Sofía la daña, y las consecuencias de este daño se observan físicamente, de la misma forma que muchos sometidos en las obras de Sade muestran en sus cuerpos las huellas de la tortura. En este sentido, se vuelve ambigua la pasividad de Rímini. Cuando la separación era aun reciente, Rímini aplazaba constantemente el proceso de repartir las fotos de su vida en común con Sofía. Este aplazamiento fue el inicio del acoso al que Sofía somete a Rímini, quien adopta para sí la figura del cuchillo, del cirujano que anteriormente vinculó a Sofía: “Rímini sabía que estaba en deuda, pero ¿qué podía hacer? Nadie interrumpía una cirugía por la mitad. Había que seguir, aunque seguir fuera mancharse de sangre, de la vieja sangre conocida, y la cosa extirpada también siguiera allí, en alguna parte, recordándole su monstruoso crimen”¹²⁹. Antes del secuestro de Lucio, Rímini se ve obligado a juntarse con Sofía para que conozca al niño, el rostro de Sofía se ha llenado de marcas, como si fueran muestra de su sufrimiento: “parte de la cobertura rosada se desprendió y asomó una cadena de granitos blancos, dispuestos de mayor a menor, como un disciplinado cordón montañoso. ‘Y te perdiste las aftas, millones. Toda mi boca era una gran llaga blanca’”¹³⁰. El cuerpo de Sofía demuestra el daño recibido: momentos después un cadáver, el cuerpo de una muerta le pedirá sexo a Rímini¹³¹. En cambio, en el caso de Sade y sus personajes dominantes: “la humillación se vuelve enseguida fanfarronada; sodomizado, azota al mismo tiempo a una chica; y en esto

¹²⁶ Beauvoir, *¿Hay que quemar...*, p. 55 – 56.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 56.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Pauls, *El pasado*, p. 97.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 292.

¹³¹ *Ibid.*, p. 301.

consiste uno de sus fantasmas favoritos: golpeado y penetrado, golpear y penetrar al mismo tiempo a una víctima sumisa¹³². Las llagas y marcas del libertino son motivo de orgullo.

Beauvoir señala que en Sade: "la suprema intención que anima todo acto sexual es que se quiera criminal: crueldad o deshonor, se trata de realizar el mal. Sade experimenta inmediatamente el coito como crueldad, división y falta"¹³³. El crimen, señala, es el alma de la lujuria. Esta sensación del mal en el acto sexual, se observa en *El pasado* a través de los ya mencionados tópicos del amor como enfermedad y de la relación torturador - víctima. Sin embargo, la visión del acto sexual como división, como experiencia intransitiva para con el otro, con la cual caracterizó Beauvoir a la sexualidad de Sade es ambigua. En el último capítulo de la novela de Pauls, luego de la inauguración del *Adela H*, Rímini y Sofía realizan el coito, luego del cual ella se duerme. Insomne, Rímini observa las fotos con las que se da cuenta que la supuesta memoria creada o recuperada a que aspiraba Sofía no era tal. Al volver a la cama nota que ambos se desangran en hilos que nacían de sus sexos. ¿Es símbolo de la sangre derramada de la mutua tortura que se ha llevado a cabo a lo largo de la obra? Esta sangre, ¿marca la imposibilidad de la memoria (o sea el fracaso de Sofía y las MAD)? O por el contrario: ¿Permite pensar que dicha relación de tortura es un nuevo punto de inicio (desviado, pervertido, o sadomasoquista, si se le quiere llamar así) para esta pareja?

¹³² Beauvoir, *¿Hay que quemar...*, pp. 55 – 56.

¹³³ *Ibid.*, p. 57.

Conclusiones

A través de la lectura que he presentado, he mostrado cómo los motivos de enfermedad, locura y memoria, confluyen en los motivos del dolor y la crueldad, en tanto estos últimos – basándonos en las concepciones de Artaud sobre la crueldad, y en el carácter pervertido de la escritura de Sade – constituyen una fuerza que permite agitar la realidad; trastornarla,. Al mismo tiempo, el contraste entre ciertas imágenes dominantes de los motivos tratados, y cómo se expresan dichos motivos en el texto de Pauls – más específicamente en la pareja conformada por Rímini y Sofía – permitió caracterizar a los personajes centrales entorno a estos motivos. Ambos movimientos he querido representarlos en una imagen con la que he caracterizado a El pasado: la casa de espejos. La novela sería una gigantesca casa de espejos, donde un elemento siempre se encuentra reflejado en otro. Este reflejo, sin embargo no es directo, sino que las imágenes reflejadas siempre se desplazan, mutan, en un constante movimiento metafórico. Esta imagen permite precisar la relación entre la novela de Pauls y una serie de aspectos que se mencionaron en la introducción a esta lectura.

En primer lugar está el carácter fascista de la lengua, que se expresan en elementos cómo la autoridad de la aserción y la gregariedad de la repetición. Una de las formas que adopta esta reiteración gregaria es el estereotipo. Uno de ellos, que se repite a lo largo de El pasado, es el uso de figuras polarizadas. La relación entre Rímini y Sofía se caracteriza por ser la relación entre dos personajes que continuamente representan opuestos: lo pasivo y activo, el recuerdo y el olvido, etc. A pesar de esto la estructura de casa de espejos de la novela evita que estos personajes terminen siendo estáticos. Con respecto a la memoria o al carácter interdependiente de la relación verdugo - víctima, por ejemplo, Rímini rompe su pasividad, y se transforma, en ciertos aspectos, en un ente activo respecto de Sofía.

Es útil, a este respecto, recordar que el carácter icónico de estos personajes nos permiten verlos como signos vaciados. Lo anterior permite, por un lado vincularlos al ámbito semiológico de la literatura (en tanto signos), y por otro al mathético, en cuanto a que permiten una reflexividad infinita: en tanto parte de la casa de espejos, estos personajes reflejan otros elementos de la novela; debido a su ambigüedad, a la distorsión o perversión de ese reflejo, permiten proyectar resonancias, vibraciones que permiten una nueva mirada sobre las polaridades que representan, considerarlas desde un nuevo punto de vista, reflexionar respecto de ellas.

Un segundo aspecto guarda relación con lo mimético de la literatura, su poder de representación. En una primera mirada podríamos decir que en tanto signos, Rímini y Sofía ponen en escena el lenguaje, vinculando las dimensiones mathética y semiótica a lo mimético. En palabras de Barthes: “a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático”¹³⁴. La vinculación entre lo semiótico y lo mimético se encuentra expresada por Barthes al afirmar que la “fuerza propiamente semiótica, reside en actuar los signos en vez de destruirlos, en meterlos en una maquinaria de lenguaje cuyos muelles y seguros han saltado”¹³⁵.

¹³⁴ Barthes, El placer..., p. 125.

¹³⁵ Ibid. p. 133.

Por otro lado se observa una relación entre la fuerza mimética de la literatura tal como la entiende Barthes, la interpretación que hace Simone de Beauvoir sobre la representación en Sade, y la función ritual de la heterotopía en la novela de Pauls. Según Simone de Beauvoir, la sexualidad de Sade se caracteriza por su intransitividad, de tal manera que “la representación de la escena erótica tiene más interés para él que su experiencia vivida”¹³⁶. Imposibilitado para comunicarse con el prójimo, le entrega a la representación el poder de lograr ese estado de maldad o crueldad superior, que anteriormente vinculó a Artaud. Sin embargo, esta representación es insuficiente. Tal como lo observa Barthes, la característica de la representación es “la falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje”¹³⁷. De esta manera se comprende que “el crimen sádico nunca puede ser adecuado a la intención que lo anima, la víctima nunca es más que un *analogon*, el sujeto solo se capta como *imago*, y su relación sólo es la parodia del drama que les enfrenta realmente con su íntima incomunicabilidad”¹³⁸. Anteriormente definimos a las mujeres del *Adela H* como un grupo entregado constantemente a la realización de ritos de conjuración con la intención de conservar vivo al pasado. En ese sentido, el *Adela H* se transforma en un escenario donde permanente mente se produce la representación. Pero al igual que en el caso de Sade, esta representación se hace insuficiente para superar la distancia que se abre entre el deseo de representar y la capacidad de hacerlo. Los intentos de mantener el pasado intacto – más específicamente, de encarnar ese pasado en Rímimi – son infructuosos. Rímimi en tanto signo o jeroglífico se transforma en una lectura errónea, desviada; un ex-curso. Esta lectura errónea por parte de las mujeres del *Adela H* se vincula a la expresión de un apego desmesurado a sí mismo, que se expresa a través del hecho que estas mujeres ven a Rímimi sólo en las dimensiones que les son cómodas. Esta lectura errónea permite, por un lado, hacer ambiguo el elemento de comunión que podría estar presente en el encuentro final entre Rímimi y Sofía. Por otro lado, permite observar en *El pasado* una repotenciación de las fuerzas oscuras que durante la edad media se vinculaban a la locura y que, según Foucault, se había reducido a la imagen del apego desmesurado a sí mismo. En *El pasado*, la locura vuelve a “revelar las violencias del saber”¹³⁹, retoma su capacidad de encarnar el mal absoluto o la perversión liberadora, en el sentido que lo buscaban Artaud y Sade.

Esta dimensión de desviación, de ex-curso y de perversión es reconocida por Barthes como la función utópica del lenguaje, de la que deriva una cierta ética dirigida según la verdad del deseo: “que una lengua, la que fuere, no reprima a otra; que el sujeto por venir conozca sin remordimientos, sin represiones, el goce de tener a su disposición dos instancias de lenguaje, que hable una u otra según las perversiones y no según la ley”¹⁴⁰. Esta ética del goce y la perversión tiene su eco en la ética sadiana, que considera la virtud moral como una arbitrariedad que no justifica que en nombre de ella se restrinja la libertad del ser humano. Aún con sus diferencias, Barthes, Artaud y Sade son similares en cuanto a que sus búsquedas están circunscritas a una dimensión ética que es reconocible en sus discursos. Las relaciones que hemos establecido entre *El pasado* y estos autores permiten reflejar en la obra dicha dimensión, pero le entregan una posición indirecta, desviada, que la hace difícil de reconocer en medio de ese laberinto de espejos que constituye la novela. Es tal vez esta posición incierta, este desenfoque, el mejor ejemplo que se puede encontrar

¹³⁶ Beauvoir, ¿Hay que quemar..., p. 60.

¹³⁷ Barthes, Lección..., p. 128.

¹³⁸ Beauvoir, ¿Hay que quemar..., p. 62.

¹³⁹ Foucault, Historia..., p. 58.

¹⁴⁰ Barthes, El placer..., p. 130.

en El pasado de (si bien no puedo afirmar que constituya una ética) un movimiento hacia el goce y la perversión.

Bibliografía

- Artaud, Antonin; El teatro y su doble. Bs. Aires, Editorial Sudamericana, 1971.
- Barthes, Roland; El placer del texto y Lección inaugural. Bs. Aires, Siglo XXI, 2004.
- Beauvoir, Simone; ¿Hay que quemar a Sade? Madrid, Visor Dis S.A., 2000.
- Foucault, Michel; Historia de la locura en la época clásica, volumen I. México D.F., FCE, 2003.
- Foucault, Michel; “Los espacios otros”. Web: http://rapidshare.com/files/116090028/foucault-espacios_otros.pdf.
- Huysen, Andreas; En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Bs. Aires, FCE, 2001.
- Pauls Alan; El pasado. Barcelona, Anagrama, 2003.
- Sade, Marqués de; La Filosofía en el tocador, pp. 21 – 22. Web: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/sade/filosofia-en-el-tocador.pdf>
- Sade, Marqués de; Las 120 jornadas de Sodoma. Web: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/sade/las-ciento-veinte-jornadas-de-sodoma.pdf>
- Sontag, Susan; La enfermedad y sus metáforas. Bs. Aires, Taurus, 1996.
- Todorov, Tzvetan; Los abusos de la memoria. Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2000.