

AUTOR/LECTOR EMPÍRICO, AUTOR/LECTOR IMPLÍCITO Y NARRADOR EN EL MARQUÉS DE SADE

RUIZ SIMÓN, Nazaret*
nazareth.rs@gmail.com

Fecha de recepción:

17 de julio de 2014

Fecha de aceptación:

29 de julio de 2014

Resumen: En el siguiente trabajo se elabora una comparativa de las distintas definiciones teóricas sobre las instancias extratextuales e intratextuales del autor y el lector en la obra del Marqués de Sade. Para ello comenzamos con la biografía del Marqués, como contextualización del panorama del autor. Después realizamos un repaso por las teorías sobre la figura de autor en relación a su obra, la visión del lector y los tipos de narrador en las distintas diégesis. Por último con una intención práctica se contracta todo lo anteriormente comentado con tres de los cuentos del Marqués (*El alcahuete castigado*, *El fingimiento feliz (o la ficción afortunada)* y *Un obispo en el atolladero*).

Palabras clave: Marqués de Sade – novela – autor – lector – *Ideas sobre la novela* – empírico – implícito.

Abstract In this essay we will talk about the different definitions of extratextual and intratextual instances of writer and reader in Marquis de Sade's life as a context of his entire production. Next, we discuss about the links between the author and his books, as well as the theories about the reader and narrator in all diégesis. Last, we apply all these results in some books of Marquess of Sade.

Keywords: Marquis de Sade – novel – author – reader – *Ideas sobre la novela* – empirical – implied.

1 INTRODUCCIÓN

Como iremos viendo en el presente trabajo, vamos a comentar diversos aspectos de la teoría narrativa basándonos para ello en el manual teórico del profesor José R. Valles

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Teoría de la narrativa» y ha contado con la guía del Dr. José Rafael Valles Calatrava, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

Calatrava *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* (VALLES CALATRAVA, 2008). Para ejemplificarlos hemos escogido diversas obras del Marqués de Sade: el prólogo a *Las 120 jornadas de Sodoma, Obras selectas e Ideas sobre la novela. Seguido de El autor de "Los crímenes del amor" a Villetorque, foliculario*.

Primero comentaremos lo más destacado de la vida del Marqués. Partimos de la idea de que para comprender una obra es necesario tener en cuenta a su autor, pues en diversos casos este deja parte de sí mismo en sus escritos, por lo que creemos que será un matiz útil en las siguientes justificaciones. Seguidamente, y en el mismo apartado, haremos un breve repaso por la teoría de Sade –tanto por su contenido como en su forma–, donde se comentarán conceptos como *verosimilitud*, *innovación* y también su percepción de un desenlace inesperado.

Luego nos adentraremos en el cuerpo del ensayo, en el que, tomando como base el libro anteriormente citado y los cuentos de Sade, examinaremos conceptos como los de *autor empírico*, *implícito* y *narrador*, destacando la importancia de distinguir con claridad estos conceptos y su función.

Por último, realizaremos una parte práctica, en la que transportaremos los conceptos ya analizados en los cuentos *El alcahuete castigado*, *El fingimiento feliz (o la ficción afortunada)* y *Un obispo en el atolladero* del Marqués.

2 UNA APROXIMACIÓN A SADE Y SU OBRA

Partimos de que para la correcta aproximación a algunos de los cuentos de Sade, así como al conjunto de la obra sadiana, es necesario mencionar su biografía, pues sin una previa mención resultaría de difícil comprensión algunas de las justificaciones que iremos nombrando.

Donatien Alphonse François de Sade, común y más fácilmente conocido por su título de Marqués de Sade, nació en París el 2 de junio de 1740 y falleció el 2 de diciembre de 1814. Hijo de Jean Baptiste François Joseph de Sade, Conde de Sade, señor de Saumare y coseñor de Mazan, además de teniente general de provincia, y de Marie Eléonore de Maillé de Carman, dama de honor de la princesa de Condé y de sangre borbónica, nace en un estamento privilegiado que no duda en criticar en sus obras, en especial el favorecimiento a los ricos sobre los pobres incluso en cuestiones de justicia.

En su juventud, el Marqués fue primeramente criado por su abuela y posteriormente enviado con su tío paterno, abad de Sade, erudito y libertino que fue encarcelado en 1762 al ser encontrado en compañía de prostitutas. Pero de la mayor parte de su educación se encargó otro abad del mismo monasterio en el que trabajaba su tío. Durante estos años su madre ingresará en otro convento de París.

Sade abandonará el monasterio para estudiar en un colegio de jesuitas en París, pero a los catorce años de edad deja los estudios y se alista en la caballería ligera. En el ejército ascenderá con gran rapidez hasta encontrarse luchando en la Guerra de los Siete

Años con tan solo dieciséis años. Pero en 1763 termina la guerra, de la que Sade regresa para encontrarse con un matrimonio concertado en el que no participa el amor. Pese a sus primeras negativas, debido a que estaba enamorado de otra joven noble de La Coste, terminará accediendo a la imposición de su padre. A partir de aquí, e incluso un poco antes, surge el Sade que la historia y las novelas conocen por sus «excesivos desenfrenos», entre ellos: toma como amantes a diversas actrices del teatro; engaña a Rose Keller con la promesa de darle trabajo en una de sus villas para en realidad atarla y flagelarla hasta que escapa; organiza orgías en compañía de su lacayo, en una de las cuales muere envenenada una prostituta; incluso se le acusa de secuestrar a cinco chicas, maltratarlas y dejar embarazada a una de ellas, que más tarde da a luz a una niña; la canóniga Anne Prospère, su cuñada, pasa por haber sido una de sus amantes –aunque algunas de las biografías dicen que esos rumores eran mentira, como la escrita por Michaud Jeune en el prólogo que forma parte de la colección de notas para las *Ideas sobre la novela*–. Cabe destacar por encima de todo que, pese a las numerosas atrocidades y desviaciones del Marqués, este jamás abusó ni maltrató a su esposa, quien además durante muchos años trató de ayudarlo a escapar de la justicia y lo defendió ante su madre, la suegra del Marqués, que lo odiaba profundamente, hasta el punto de conseguir una orden de prisión incondicional.

Toda esta vida de acusaciones y libertinaje del Marqués de Sade se resolvió en numerosas enemistades: con un tío al que su sobrino superó en libertino; una suegra vengativa y poderosa con miedo a la lengua de Sade; una esposa que tramitó un divorcio que estaba entre los primeros de la historia de Francia; nobles ridiculizados, padres deshonrados con hijas que se cruzaron en su camino, mujeres maltratadas y abusadas. A ello hay que sumar diversas acusaciones, sentencias a cárcel y a muerte, largos períodos de encarcelamiento y confinamientos en manicomios como la Bastilla y Charenton, que comenzaron meses después de su matrimonio y no cesaron hasta su muerte.

Es importante terminar recordando que el Marqués no pasó solo su confinamiento, pues estuvo acompañado por Constance Quesnet, quien se convirtió para él –como él para ella– en un apoyo y permaneció junto a Sade hasta su muerte en Charenton.

En cuanto a la obra, la literatura sadiana ha sido marcada, desde que vio la luz la primera obra, por una fuerte censura y prohibición, acompañada de la persecución al autor, que le ocasionó la reclusión. Y es que la aparición de este género a mediados del XVIII molestó y escandalizó de igual modo a todo aquel que tomaba contacto con la obra. Pese a todo se imprimían clandestinamente, lo que ha ayudado a que aún se conserven a pesar de los de numerosos intentos de su suegra por evitar que salieran a la luz o se editasen algunas de ellas.

Así pues, la obra sadiana se ha ido traduciendo, aunque con muy poca popularidad y con grandes saltos temporales, pues su género y temática no han gozado ni de prestigio ni aprobación, como podemos ver en algunos de los comentarios de César

Santos Fontenla en su prólogo a *Las 120 jornadas de Sodoma* de Sade para la edición de Akal en 1978:

El desconocimiento que de él existe en nuestro país ha disminuido, aunque, por descontado, no haya ni mucho menos desaparecido. En efecto, al gozar el país de una mayor –que no total– libertad de expresión han ido apareciendo a la luz pública traducciones de algunos de sus textos, con frecuencia, todo hay que decirlo, mutilados cuando no manipulados. Podría decirse, en suma, que se ha producido, si no una asunción de la literatura sadiana, sí una aproximación, por relativa que sea, a la misma (en SADE, 1978: 7).

Esta persecución de la literatura de Sade, en el XVIII y posteriormente, se debía a la lógica concepción de la obra como una literatura abominable y horrible, que presenta a la más tierna de las virtudes para someterla y torturarla por el más despiadado vicio, que, como culmen, saldrá triunfante sobre aquella. Decimos *lógica* no porque se comparta o no esta concepción, sino por el mero hecho de la presentación de este género de extrema crudeza en el marco contextual del autor: la Francia racionalista y católica donde en toda obra y cuento de Sade se encuentra a jóvenes e incluso infantes que sufren abusos por miembros religiosos con desviadas preferencias sexuales.

Esta crudeza en la escritura de Sade va de la mano de su percepción de la sociedad en la que vive, la cual cree corrompida, hastiada y cansada, como dice en las *Ideas sobre la novela*:

A medida que los espíritus se corrompen, a medida que la nación envejece, debido a que la naturaleza está más estudiada, mejor analizada, a que los prejuicios están destruidos, es preciso hacerla conocer más (SADE, 1971: 54).

Yo sostengo: a medida que los gustos se hastían, que los espíritus se corrompen, que se está cansado de las novelas, las comedias, de cuentos, es preciso necesariamente presentar cosas más fuertes si se quiere triunfar (SADE, 1971: 64).

En este mismo razonamiento, Sade sostiene que es mediante el ensayo de estos principios como se consigue avanzar en pos del perfeccionamiento del arte. Pero esta reflexión enfurecerá a Villetterque, quien en su reseña a *Los crímenes del amor* enumerará una serie de atrocidades cometidas por los personajes, seguida de la justificación de Sade de la búsqueda de la perfección. En esto, como el mismo Sade le contestará, se puede ver una verdad y una contradicción. Si bien Villetterque pudiera tener razón a simple vista, mostrando que la búsqueda de perfección del autor es tan solo mediante el reflejo de diversas atrocidades cometidas en la novela, Sade le responderá acusándolo de sacar de contexto sus palabras. En cuanto a la intención, Sade alega ir más allá de lo que se percibe en una capa superficial, pues en numerosas ideas recogidas siempre manifiesta su visión del hombre como un ser con naturaleza salvaje. Por lo que Sade entiende como perfeccionamiento del arte el tratar en las obras estas crueldades más atroces para así demostrar y denunciar al lector la verdadera naturaleza humana, de lo que el hombre es capaz de llegar a hacer y conseguir, a la vez que llegar al lector con la más desolada de las piedades por esa virtud fulminada, pues:

no era siempre haciendo triunfar la virtud como se podía conseguir el interés de una novela o de una tragedia; que esta regla no estaba ni en la naturaleza, ni en Aristóteles, ni en ninguna de nuestras poéticas, es únicamente aquella a la cual convendría que se ciñesen todos los hombres para su común felicidad, sin ser absolutamente esencial en una obra dramática, del género que fuere (SADE, 1971: 81).

En esta afirmación como en otras de la misma respuesta de Sade a Villetterque, Sade expone que no ofende a la virtud por no mostrarla triunfante, sino que en su propia moralidad la virtud es bella porque se lloran sus infortunios, siendo por tanto necesario que los autores dramáticos ataquen aquello más hermoso para mantener el interés (*ibid.*, 83). Este razonamiento de Sade muchos críticos lo ven como una oportuna excusa de cara a la sociedad para sus desmesuradas obras. Y continuó justificándose incluso de cara a Constance, como se ve en la carta escrita por este dedicándole *Justine*:

Solo a ti corresponde conocer la dulzura de las lágrimas que arranca la Virtud desgraciada [...] tu opinión basta para mi gloria, y, después de haberte gustado, debo gustar universalmente o consolarme de todas las censuras (SADE, 1971: 91).

¿Lo habré conseguido, CONSTANCE? ¿Una lágrima de tus ojos determinará mi triunfo? En una palabra, después de haber leído *Justine*, dirás: «¡Oh! ¡Cuán orgullosa de amar la Virtud me hacen estos cuadros del crimen! ¡Cómo es ella sublime en las lágrimas! ¡Cómo la embellecen las desgracias!» (SADE, 1971: 92).

Regresando a las *Ideas de las novelas* y apoyándonos en todo lo expuesto, Sade defiende que ese carácter fuerte en sus pinceladas a la obra se busca para prestar al vicio un carácter odioso y evitar el amor a este:

no tengo, como Crébillon y como Dorat, el peligroso proyecto de hacer adorar a las mujeres personajes que las engañan, quiero, por el contrario, que los detesten; es el único medio para evitarles el engaño [...] jamás pintaré el crimen bajo otros colores que los del infierno, quiero que aparezca desnudo, que se le tema, que se deteste, y no conozco otra manera de conseguirlo que mostrarlo con todo el horror que le caracteriza (SADE, 1971: 57).

Para terminar con el contenido, recordamos que este género, que reflejó con extrema crueldad el deseo descarriado y sin remordimiento de los hombres más lascivos, se apoyó en el nombre de su autor para dar paso a la creación del término *sadismo*, que no debemos confundir con el masoquismo posteriormente creado por Leopold von Sacher Masoch.

En cuanto a la forma de la obra, nos basaremos en los planteamientos ofrecidos por Sade en su *Ideas sobre la novela*. Así, vemos como sigue la preceptiva clásica en conceptos como la verosimilitud: «Pero al aconsejarte embellecer, te prohíbo apartarte de la verosimilitud: el lector tiene derecho a enfadarse cuando percibe que se le quiere exigir demasiado» (SADE, 1971: 51). Pero esta verosimilitud no niega la ficción, pues, cuando es necesario alejarse de la realidad para crear una historia, Sade destaca que «no se te pide ser verdadero, sino solamente verosímil» (*Ibid.*), pues la carencia de verdad no excluye el ser creíble:

Si haces viajar a tus héroes, conoce bien el país donde les lleves; lleva la magia hasta el punto de identificarme con ellos; piensa que yo me paseo a su lado; en todas las regiones donde los emplazas; y que tal vez más instruido que tú, no te perdonaré ni una inverosimilitud de costumbres, ni un defecto de vestimenta, menos aun un error de geografía [...] a menos que los países donde me transportes sean imaginarios, y, aun en esta hipótesis, exigiré siempre la verosimilitud (SADE, 1971: 52-53).

De aquí sigue su percepción del desenlace, que debe continuar el hilo argumental de la novela o relato que estemos contando, sin desviarse más de lo necesario pero sin preocuparse por alejarse de la intención inicial. Además de acogerse a uno de los principios básicos de la narración, el desenlace debe ser algo inesperado que no se deduzca antes de tiempo, para no aburrir al lector. Un buen relato es aquel que mantiene con la intriga hasta el final, preceptiva que evoca al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.

Otro concepto encontrado es la innovación, la creación de uno mismo que no respetaría la idea de autoridad establecida por Quintiliano y que Sade ve como una confesión de carecer de creatividad o de plagio de otro autor:

... que es mejor inventar, aunque sea mal, que copiar o traducir; el uno tiene la pretensión del genio, que al menos es algo; ¿cuál puede ser la del plagiario? No conozco oficio más bajo, no concibo confesiones más humillantes que estas a que están obligados tales hombres, al confesarse a sí mismos que carecen en absoluto de ingenio, ya que están obligados a pedir prestado el de los demás (SADE, 1971: 57).

En cuanto a los personajes, advierte evitar la teatralidad de la moral que produce una novela en la que los personajes moralizan sin que las circunstancias en las que se desenvuelve la historia lo necesite, es decir, que esta moralidad pertenezca más al autor empírico que al relato. Pero Sade, que, como ya hemos ido viendo, no comulga con la distinción entre autor empírico e implícito, describe personajes basados en su concepción de la época; así, por ejemplo, por su ateísmo presenta obispos, curas y otros cargos religiosos como causantes de los actos más vejatorios:

Sin duda no se precisaba llegar tan lejos en los horrorosos tiempos de la ignorancia, cuando doblegados bajos los hierros religiosos, se castigaba con la muerte al que intentaba apreciarlos, cuando las hogueras de la inquisición eran el premio de los talentos (SADE, 1971: 54).

Y es que Sade, siempre insatisfecho con su época, acusaba de mojigatos a aquellos que no compartían la depravación de la novela como medio para mejorarla, por lo que crítica el patrón clásico de todos los cuentos donde una dama protagonista, cuya virtud se da por supuesta, es amada por un hombre igual de virtuoso, pero como causante del nudo del cuento habrá otro rival cuya vilez también se intuye. Si el desenlace nos muestra a un rival triunfante sobre la pareja virtuosa, Sade critica que se dé por desgraciada a la protagonista, pues, como ha ido defendiendo con sus ideas, «la actual depravación de nuestras costumbres, la catástrofe novelesca conocida hasta nuestros

días debe realmente sumergir a una joven en el último exceso del infortunio» (SADE, 1971: 64-65).

Para dar cierre a este apartado, concluimos comentando que, si bien Sade siempre razonó que su única intención era la de mostrar al mundo las atrocidades que el hombre era capaz de cometer, y que no pretendía que ninguna mujer amara a quien la pudiera engañar, por lo que era necesario hacer llorar a la virtud, si nos basamos en su vida, su teoría no se corresponde con sus actos. Pues, según varias biografías, las orgías organizadas por este y su lacayo tenían más de excesos, abusos y sodomía que de bacanal. Bien, entonces el Marqués podría haber avisado a Rose Keller de qué pretendía hacer. Aunque no hay mal que por bien no venga, pues la compensación económica a esta tras la sentencia del juicio le proporcionó otro matrimonio. Por lo que, a modo personal, vemos que, en cuanto al contenido de su novela, tal vez de haber sido escrita por otro hombre más comedido –ya no virtuoso o clérigo, nos conformamos con algo más moderado–, se podría haber tomado más en consideración y como verdadera pretensión la de asustar a las personas sobre lo que es capaz de hacer el hombre. Pero pudiendo ser él un personaje de sus novelas, y habiendo en alguna ocasión negado algunas de sus obras para salvarse de los juicios, en nuestra opinión es dudosa su intención.

En cuanto a la forma, sus razonamientos sobre la verosimilitud y la innovación recuerdan a pensamientos de otros muchos idealistas y reformistas de la literatura.

3 AUTOR/LECTOR EMPÍRICO, AUTOR/LECTOR IMPLÍCITO Y NARRADOR

En este apartado, como ya adelantamos en la introducción y el propio título indica, vamos a tratar de distinguir los conceptos de autor empírico y autor implícito. Para ello, nombraremos primeramente la teoría narrativa del manual sobre el que estamos basando el estudio (VALLES CALATRAVA, 2008), y posteriormente ejemplificaremos estas teorías con algunos cuentos del Marqués de Sade.

La creación de una composición u obra está rodeada de diversos factores y componentes que hay que tener en cuenta, comenzando por el factor más importante para su creación: el propio autor. En este caso, el autor empírico es indispensable, pues sin él no hay escrito. Cuando decimos *autor empírico*, entendemos por tal aquella persona física y real, extratextual, el creador del texto; ya sea sobrentendido en la firma o reconocimiento final de la obra como una entidad profesional o jurídica, es siempre física e innegable, y está fuera de cualquier ficción. Por ejemplo, el autor empírico ahora mismo soy yo escribiendo este documento sentada en una mesa de una habitación. Además, el autor empírico es fácilmente reconocible, pues recibe diversos nombres como *escritor, literato, novelista, ensayista, dramaturgo*... En estos casos vemos cómo en algunas definiciones ya no solo se menciona al autor empírico por sí mismo, sino que se le relaciona e identifica con su género de escritura.

Como creador textual, el autor empírico no es un ser ajeno a su creación, pues diversos agentes tomarán partido y provocarán un efecto en su autoría, como: la situación política del país, pues en épocas de represión social, acorde al sentir de la ciudadanía, será más común ver que las obras se dedicarán a temas políticos con reivindicaciones sociales; la economía del momento, que, pudiendo parecer algo ajeno, es un factor que determina el estado de ánimo y los intereses; además, como fuimos comentando en las *Ideas sobre la novela* del Marqués, valores estéticos y morales, que también juegan un papel muy importante en cualquier texto. El mayor reflejo de esto no solo serán las descripciones de un espacio, como sería, en épocas de crisis, describir espacios donde se desarrollan revoluciones o, en las vitalistas, el auge de la ficcionalidad, pues también lo reflejarán los personajes en sus diálogos:

Los actantes los elige el emisor dentro de sus perspectivas ideológicas y por ende ya son ideogemas en sí. Así el autor empírico los inserta y pone en juego en el texto. Allí llevarán el sintagma narrativo hacia un desenlace coherente con las tensiones desarrolladas (FORESTI, LÖFQUIST y FORESTI, 1999: 81).

Por tanto, debe quedar claro que cualquier tipo de creación o teoría, de un modo más o menos manifiesto, siempre va a quedar sometido a la ideología e intenciones del autor. Prueba de ello son las numerosas teorías literarias según las diferentes escuelas, pues como cada época es una consecuencia directa de su antecedente, cada corriente literaria es una secuela de su antepasado, así como de las épocas racionales descienden las vitalistas y de estas se regresa al cobijo de la lógica. Así como las circunstancias sociales nos representan mapas de espirales, la literatura, que es la manifestación de la sociedad, y, como voz de esta, el autor empírico seguirá el mapa de espiral también.

Llegados a este punto, trataremos algunas de estas teorías a manos de algunas de sus escuelas.

Comenzaremos con las teorías de la crítica biográfica, centrada en los detalles de la vida del autor de una obra para elaborar un estudio de este, y la estilística, en la que destacan autores como Dámaso Alonso, Amado Alonso y Leo Spitzer, entre otros. Estudiaban el lenguaje empleado en una obra para analizar el efecto que el escritor deseaba provocar en su lector la psicocrítica o psicobiografía, corrientes psicoanalíticas—estudian diversos factores que rodean al autor siempre sobre la base de la psicología—que comparten su visión del autor como centro de estudio y, aunque de diversas perspectivas, se ayudan entre sí a llenar los huecos que por separado pudieran obviar.

En referencia a nuestro análisis del Marqués, cabe destacar que estas teorías autorales son las más cercanas a una comprensión del Marqués, pues él mismo dejó en sus *Ideas sobre la novela* varias justificaciones acerca de su obra, basadas en sus intenciones por sus experiencias y época, como ya dijimos al comienzo.

Si quisiéramos basarnos, como hemos ido diciendo, en una evolución de la percepción según las distintas épocas y sus ideologías como parte de influencia en el autor, sería propio comenzar con una de las corrientes más importantes de nuestro panorama literario, el Romanticismo. En el siglo XIX, el Romanticismo supuso una

ruptura en la concepción de la literatura y, cómo no, en la definición de autor que aquí abarcamos. Para los románticos el autor era un importante elemento de la creación, al que concebían como elemento sensible que «había generado la noción del autor como creador y como genio» (VALLES CALATRAVA, 2008: 244).

Al Romanticismo le siguieron otras corrientes opuestas a ella; las más destacadas son algunas del siglo XX como las formalistas, estructuralistas, morfológicas y marxistas:

... las teorías formalistas y estructuralistas consideran el texto como algo autónomo de su creador y un centro organizado y significativo en sí mismo; las ideas postestructuralistas han llegado a cuestionar el propio concepto de autor –su auctoritas– y pregonar la «muerte del autor» a partir de considerar la escritura como un hecho significativamente pluridireccional y autónomo (*Ibid.*, 244).

Queda, por tanto, entendido que para el Formalismo el autor es algo ajeno a su obra, aunque esta nueva concepción teórica planteaba con su «muerte del autor» –teorizada por Barthes– grandes problemas, como el evidente abandono de todos los estudios literarios y narrativos realizados previamente.

Otra corriente que compartía el mismo punto de vista era la sociología empírica, la cual veía al autor como un simple productor del texto y que en cierta medida recuerda a la teoría marxista por su defensa del autor como reflejo social; es decir, consideraba que al pertenecer todo autor a una sociedad, la escritura de este estaba condicionada por la mente colectiva y no por la suya propia e individual; por lo tanto, este somete su escritura a la psicología dominante. Pero estas nociones de ser tan claramente constatables demostrarían por parte del autor una desbordante objetividad y sentimiento de ciudadano de una polis y no de individuo. Esta concepción de autor ajeno a su obra y participe de la sociedad como pensamiento colectivo haría, en nuestra opinión, compleja la comprensión del autor que tratamos, pues Sade, cuyo estilo, temática y obras, si bien dijo escribir por y para la sociedad, no eran compartidas por sus contemporáneos, hasta el punto de que la publicación de *Justine* le supuso uno de sus más largos encarcelamientos.

Otra disciplina que tomará parte en el estudio del autor y la literatura será la semiótica, una amplia ciencia que, preocupada siempre por el significado y el sentido de las palabras y la lengua, abarca muchas ramas:

... la semiótica se interesa por el autor no como ser empírico que interviene en el proceso pragmático comunicativo cuanto como instancia intratextual implícita y como emisor empírico que guarda unas determinadas relaciones dialógicas con el emisor intratextual o narrador (VALLES CALATRAVA, 2008: 244).

Estas teorías sobre el autor desvinculado de su producción como creación mecánica eran compartidas por otros estudiosos, como Benjamin, Macherey, Terry Eagleton y Barthes. De Barthes, además, cabe destacar que es uno de los detractores del autor como medio de comprensión de una obra. Por tanto, todas estas teorías del siglo XX destruyen la concepción del autor como centro del estudio literario, ya que entienden la literatura

como un elemento lo suficientemente autónomo y significativo por sí mismo (VALLES CALATRAVA, 2008: 245).

Como dijimos anteriormente en relación con nuestro análisis, la visión de estas teorías supone la aspiración de comprensión de la literatura sadiana que dio lugar al término *sadismo* sin contar con él, es decir, entender las obras de Sade sin Sade. En la misma línea de comparación, añadimos otro concepto de Barthes que nos interesa: su distinción entre dos tipos de autores, transitivos e intransitivos. Para esta distinción es de imaginar que observaba la relación del autor con el mundo exterior a sí mismo. Así pues, nos encontramos con escribanos que «se caracterizan por tener una relación transitiva con el mundo físico y por hacer sus obras desde el principio mimético y pauta realista de reproducción del mismo» (VALLES CALATRAVA, 2008: 246). Mientras tanto, una relación intransitiva estará caracterizada por escritores que, al contrario que los que se preocupan por elementos como la estética y su propia escritura, lo que recuerda a autores como Góngora. Situar a Sade en una de estas dos definiciones nos resultaría complejo, dado que alega preocuparse por la sociedad y tratar de reflejar la corruptibilidad del hombre, pero en este caso no cumple con un aspecto mimético y realista de la sociedad, pero sí de la propia vida. Sin embargo, si nos vamos a la distinción de Philip Rahv, ya la identificación de Sade con un grupo u otro se nos haría intuitiva, debido a que Rahv distinguía dos tipos de escritores: los *pieles rojas* y los *rostros pálidos*; los primeros son aquellos que se centran en temas bajos y vulgares, que presentan además una escritura natural y en ocasiones coloquial; por su lado, los rostros pálidos se centrarían en temas de mayor educación y preocupación estilística. Creemos entonces que Sade pertenece claramente a los *pieles rojas*, sin necesidad de entrar en su temática, erótica, sodomita y cruel.

Volviendo a la concepción de Roland Barthes de la «muerte del autor», es indispensable mencionar en esta comparativa e identificación que ya «respondía a la crítica academicista positivista negando el principio de autoridad autoral al sostener que el texto era “un tejido de citas provenientes de mil focos de cultura” y que el autor no tiene el control total del sentido total de la obra» (*Ibid.*, 246). Pero tratar de ver esto en consonancia con nuestro autor resulta discutible, debido a que fundamentalmente la creencia compartida por muchos biógrafos de la obra sadiana se basa en una justificación del autor para sus «gustos». Pues, durante su confinamiento, su esposa Renée proporcionaba numerosas obras a su marido para que este ocupase su tiempo en la lectura, pero, según la biografía de Michaud Jeune –que se encuentra dentro de la recopilación de las *Ideas sobre la novela*–, «buscó en todas partes, en la antigüedad y en los tiempos modernos, ejemplos y excusas para sus desórdenes; y cuando creyó haber establecido a partir de los hechos una especie de doctrina o sistema, compuso libros para difundirlos; fue así como escribió *Aline et Valcourt*, luego *Justine ou les malheurs de la vertu*» (SADE, 1971: 16). Por tanto, Sade sí tendría un control total sobre su obra, tanto que creó un nuevo género.

Más adelante encontramos otras perspectivas, como las teorías psicoanalíticas que ya mencionamos al comienzo del apartado. Estas teorías dejan de ver al autor como un

enemigo de la literatura para cambiar su foco de estudio en las relaciones de un autor con su obra y a su vez, y muy importante, la relación de la obra con el lector. Los psicoanalistas estudiaban primero al autor para así poder ver luego las marcas psicológicas que este deja en su obra de forma consciente o no, para a la vez tratar de adivinar qué efectos tendrán estos en el lector:

Ante un texto de ficción, no debe olvidarse la existencia de una realidad extratextual reflejada y refractada en el texto, pero de clara existencia fuera de él. Inmerso en esa realidad extratextual existen también el emisor de la obra de ficción, autor empírico creador del texto y el receptor, lector empírico que lee e interpreta (FORESTI, LÖFQUIST y FORESTI, 1999: 84).

Esta consideración del lector empírico no debe confundirse con el *lector modelo* de Umberto Eco. El lector empírico es el que, al igual que el autor empírico, es un ser real y físico; es, por ejemplo, quien lee estas páginas en este momento, quien toma un libro para su lectura. En este tipo no cabe ninguna idea preconcebida acerca de su personalidad y sus gustos. Distinto a este es el lector modelo, que es un ideal que posee el autor sobre a quién dirige su obra:

La creación de un texto literario conlleva decisiones del autor empírico que afectan a la estrategia de su discurso. Uno de sus significativas decisiones estratégicas es suponer y definir a su lector modelo, el lector que necesita para ser comprendido en su mensaje el creador (FORESTI, LÖFQUIST y FORESTI, 1999: 85).

Si una historia comienza con «Érase una vez», tengo buenos motivos para pensar que se trata de un cuento de hadas, y que el Lector Modelo evocado y requerido es un niño (o un adulto ansioso por reaccionar con un espíritu infantil). Naturalmente, podría haber un matiz de ironía, y en ese caso el texto subsiguiente debería leerse de una forma más sofisticada. (ECO, 2011).

Los estudios del psicoanálisis no solo se limitaron a las observaciones intratextuales y extratextuales, sino que sus estudios acuñaron nueva terminología en la psicología y sociología basada en relatos, como el complejo de Edipo. Del mismo modo que, como ya hemos comentado en varias ocasiones, el término *sádico* deriva del Marqués de Sade y del género sadiano.

Por último, en cuanto al autor empírico, cabe mencionar uno de los estudiosos más importantes de la psicobiografía y la psicocrítica, Freud, del que se destaca su estudio sobre Leonardo Da Vinci. De toda la extensa e importante teoría de Freud, emplearemos una de sus interpretaciones, en la que defiende que todos «los ataques que fingen muerte suponen la identificación con un muerto o con un vivo cuya muerte se desea» (VALLES CALATRAVA, 2008: 248). En cuanto a esta afirmación, no entraremos en su análisis, debido a su complejidad y subjetividad. Al igual que en las reflexiones de la creación literaria y el sueño diurno de Freud, en la conferencia «Der Dichter und das Phantasieren», acerca de la literatura fantástica o de ficción, en la que se razona sobre cómo la creación de un mundo fantástico, reflejo de la realidad pero que se distingue de ella, es resultado de la insatisfacción del autor, además de sustitutivo para los juegos

infantiles y conflicto entre realidad y deseo (*Ibid.*, 248). Si tratásemos de especular sobre la ficcionalidad de Sade, a qué deseos y realidad reprimida pudiera deberse, nos evoca esa afirmación sobre la obra sadiana como justificación de los excesos y desórdenes del creador.

Hasta aquí, y como hemos ido viendo, el autor empírico pertenece a un factor extratextual de la literatura, del cual, y gracias a diversas corrientes literarias, se deriva el interés no solo por el emisor, sino también por el receptor, en donde hallábamos al lector empírico.

Pero mirando más profundamente, tras observar al autor empírico en la portada del libro, al pasar las páginas nos encontraremos al autor implícito, que es la esencia de este autor empírico en su obra literaria, es decir, es el rastro que este deja de sí mismo en sus escritos de forma intratextual. Debemos comprender que este término, que fue acuñado por Wayne Booth, ha sido comentado por diversos estudiosos de las teorías narrativas, que en sus diferentes definiciones coinciden en que «alude a la presencia tácita del autor en el texto narrativo en cuanto a imagen segregada por él» (VALLES CALATRAVA, 2008: 233). Este concepto Genette lo identificó también como «implicado», es decir, ahora mismo en toda observación, conclusión y comentario de este trabajo se percibe la presencia de un individuo implícito.

Por tanto, podríamos decir que el autor implícito es el *yo* del autor en su obra, que siempre, de un modo consciente o no, tendrá presencia en esta, pero, además, que cada autor implícito es único y exclusivo de cada autor empírico, pudiendo entenderlo como una sombra del escritor en sus escritos. Esta presencia del autor implícito es tal que si examinamos diferentes obras pueden observarse en ellas atisbos del mismo autor empírico.

Llegados a este punto, es inevitable recordar como la obra de *Justine* fue identificada como obra del Marqués incluso habiendo negado este su autoría, tal y como podemos ver en la recopilación de notas para las *Ideas sobre la novela* donde Villetterque, criticando *Los crímenes del amor*, lo describió como «libro detestable de un hombre sospechoso de haber otro más horrible» (SADE, 1971: 70), o como incluso él mismo llegó a negar «que no se me siga atribuyendo, pues, después de estos sistemas, la novela de *J...*, jamás he hecho tales obras, y seguramente jamás las haré» (SADE, 1971: 58). Este repudio del Marqués de su propia obra fue debido, como muestra la historia, al temor a ser encarcelado. Pese a todo, la clara presencia del autor implícito en las obras del Marqués hace de él y de sus escritos una simbiosis única y evidente.

Volviendo a las teorías del autor implícito, encontramos ya, de la mano de Villanueva, otra distinción entre el autor implícito no representado y el autor implícito representado. En el primer caso podríamos vislumbrar que se trata de un autor intratextual, pero que se mantiene ajeno o externo al texto en cuanto a opiniones se refiere. Por el contrario, en el segundo caso, el no representado sería la voz o consejos del autor, puestos en boca de su narrador para una mejor comprensión de las intenciones de los hechos escritos por él. Paralelo a este autor implícito se encuentra otro concepto

como es el de *intrusión autoral*, con el que «nos encontramos ante una serie de marcas textuales explícitas [...] que remiten a un discurso ajeno al del narrador y propio del autor implícito» (VALLES CALATRAVA, 2008: 235); se trata de un concepto distinto de la objetividad del autor implícito, que se mantiene ajeno a emitir un juicio de los hechos o personajes.

Otra idea de mayor complejidad es la de *objetividad autoral*, que, tras conocer el concepto de intrusión, se puede antojar erróneamente como algo menos complejo. En la objetividad autoral llama la atención cómo se hace alarde de distancia con respecto a la obra, pues se crea una entidad ficticia que, al igual que el autor implícito, debe ser intratextual; es decir, el autor empírico, en su creación y voluntariamente, tratará de mantenerse ajeno a la obra para mostrarnos un autor implícito no representado que, mediante este y el narrador, introducirán a un mediador para que muestre el texto.

Estas teorías sobre la representación –o, más bien, la no representación– del autor en su obra tratan a su vez de adivinar la visión que de esto tiene el lector. Así nacen diversas teorías que, como vimos con el lector empírico y modelo, siguen en esta línea la reflexión psicológica que pudiera tener un lector real; se crea, por tanto, un «lector imaginario incorporado al texto, el lector ficcionalizado, que se corresponde con el autor ficcionalizado y se diferencia del lector real» (VALLES CALATRAVA, 2008: 237).

Por lo que cerraremos este apartado con un sencillo acercamiento al lector implícito para así poder entender la importancia que también este tiene en cada obra. Así pues, el lector implícito –al igual que el autor implícito– es también una entidad intratextual que, por tanto, tiene presencia en los textos mediante métodos discursivos como vacíos y omisiones de información. Por ejemplo, serían rasgos del lector implícito ciertas descripciones de personajes o actos que no se detallarían a fondo, y que se pasan a justificar según el tipo de narrador pero que en realidad se basa en un recurso para que el lector pueda razonar, intuir y decodificar partes de la trama.

* * *

Por último, el narrador. Siguiendo nuestra línea de análisis, vamos a comentar algunas de las teorías más importantes con respecto al narrador y sus distinciones. Pero antes, como hemos ido haciendo en cada apartado, es importante aclarar la diferencia entre el narrador literario, el autor implícito y el narrador no literario. En el primer caso, el narrador literario es un recurso empleado por un autor para, a través de él, poder presentar la historia. Este narrador sería ficcional, al igual que la tipología de sus relatos. Por el contrario, el narrador no literario muestra, con una voz propia, el género informativo e histórico que trata de ser impersonal y objetivo. Con respecto al autor implícito, se presenta mediante los rastros que el autor deja de sí mismo, generalmente a través de un narrador que pierde en ese momento la posible imparcialidad del relato para, mediante la intrusión autoral, guiar al lector modelo en la correcta interpretación.

El narrador, al igual que el autor implícito, es una entidad intratextual que se encuentra en todos los textos desde distintas perspectivas. Pero la distinción de un

narrador es mucho más compleja y va más allá de un mero relator. En el narrador se deben tener en cuenta otros factores como el estilo empleado por este en la historia, es decir, «la posición ocupada por la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta –conllevando cada posibilidad distintas implicaciones semánticas y pragmáticas notables–» (VALLES CALATRAVA, 2008: 220). Encontramos entonces un:

- Narrador heterodiegético: tiene una perspectiva exterior a los personajes.
- Narrador homodiegético: este narrador tomará parte en la propia historia.
- Narrador autodiegético: como su nombre indica, es un narrador que toma parte en la historia como centro de ella.

Estas teorías de Genette se explican junto a los diferentes niveles o planos narrativos que varían según dónde se desarrolle la diégesis. El nivel extradiegético sería entendido como un nivel ajeno a la acción narrada, ya que se centra en la narración en sí misma. Por su parte, el nivel intradiegético es aquel donde se encuentran los hechos de un primer relato; por último se encuentra el nivel metadiegético, que constituye una narración dentro de la narración.

Destacamos entre otras teorías las de los formalistas rusos, que de un modo bastante más sencillo distinguieron entre la narración simple, o narración donde solo habla el narrador, y la narración mixta, que incluye diálogos en la narración.

Y con Chatman vemos su clasificación de los tipos de narradores, según la intrusión de estos en los hechos y basada en teorías de sus predecesores:

el narrador evidente sería aquel que ofrece un cierto grado de mediación narrativa, teniendo intrusiones y mostrando palpablemente su presencia (novela realista); el narrador tapado sería un narrador que pasa inadvertido al mostrarse como no intrusivo y presentar la historia con poca mediación narrativa (el propio de la historiografía positivista); el narrador ausente sería un narrador con el máximo grado de cobertura y de impersonalidad, que ofrece una mínima mediación narrativa y ninguna referencia a sí mismo o su actividad narrativa (novelas behavioristas) (VALLES CALATRAVA, 2008: 224).

4 AUTOR Y NARRADOR EN *EL ALCAHUETE CASTIGADO, EL FINGIMIENTO FELIZ (O LA FICCIÓN AFORTUNADA)* Y *UN OBISPO EN EL ATOLLADERO*

Finalmente, tal y como adelantamos en la introducción, en este apartado realizaremos una parte práctica, en la que situaremos los conceptos comentados en tres cuentos que hemos elegido de entre los muchos que escribió el Marqués: *El alcahuete castigado*, *El fingimiento feliz (o la ficción afortunada)* y *Un obispo en el atolladero*.

Siguiendo el esquema de trabajo, lo primero que se nos presentará será el autor empírico, como muestra la portada con el título y el nombre del autor (Marqués de Sade). Este, persona real e histórica, algunos de cuyos datos biográficos ya hemos

comentado brevemente, escribió estos cuentos pertenecientes a una misma colección titulada *Cuentos, historietas y fábulas* entre 1781 y 1783 en una celda de la prisión de Vincennes. Será por estos lectores empíricos por los que Sade se encuentre en la cárcel, entre otros motivos por escribir varias obras que escandalizaron en la época, posiblemente distintos de su visión de un lector modelo para sus escritos.

Debido a que la estructura sadiana es semejante en los cuentos, pues no presenta una descripción más allá de la mera mención de los personajes y tan solo presta interés a la acción, en esta práctica iremos comentándolos paralelamente. Así, vemos como en estos cuentos podemos identificar, en base la teoría de Genette, un narrador heterodiegético, pues, en cuanto a la situación o participación de este en la obra, se mantiene aislado y ajeno a los personajes, de forma que no participa en la historia. En el nivel de la narración encontramos un narrador extradiegético, ya que narra una historia que le es ajena a él mismo por estar fuera del relato principal; es decir, sería un narrador omnisciente que todo lo sabe, o, más bien, que todo lo ha oído, pues revela la acción en pasado dando a entender al lector implícito que se trata de una serie de rumores:

Lo que le ocurrió a la marquesa de Guissac, mujer de elevada posición de Nimes, en el Languedoc, es una prueba evidente de lo que aquí proponemos como máxima (SADE, 2000: 37).

La casa del señor de Savari era demasiado frecuentada para que esta atroz carnicería no fuera descubierta en seguida; llaman a la puerta, nadie contesta, y convencidos de que el dueño no puede hallarse fuera rompen las puertas y descubren el espantoso estado de la residencia de aquel desdichado (SADE, 2000: 40).

A la categoría de las personas escrupulosas en lo que respecta a las b y a la f pertenecía un anciano obispo de Mirepoix que a comienzos de este siglo pasaba por ser un santo (SADE, 2000: 43).

Según los Formalistas, los tres cuentos son narraciones mixtas, ya que presentan diálogos en la narración de la historia.

—¡Ya no me convenceréis, pérfida! —le contesta el marido furibundo—, ¡ya no me convenceréis! Elegid rápidamente o al instante esta arma os privará de la luz del día (SADE, 2000: 37).

—Diablos, con mucho gusto —le contesta el señor de Savari—, y para demostraros el placer que me proporcionáis, voy a ordenar que os saquen el mejor vino de mi bodega...

—Un momento —responde el amigo cuando el criado ha recibido ya la orden—, quiero ver si La Brie nos engaña..., conozco los toneles, voy a seguirle y a comprobar si realmente coge el mejor (SADE, 2000: 40).

—Monseñor —exclamó al fin el cochero a punto de estallar—, mientras permanezcáis ahí los caballos no podrán dar un paso (SADE, 2000: 43).

Antes de entrar a comentar al autor implícito de la obra, se debe dar por sabido que la presencia de un narrador heterodiegético y extradiegético en las partes señaladas no excluye en las mismas la presencia de un autor implícito representado, pues Sade se

caracteriza en sus relatos por ir describiendo la acción con el narrador, mediante el que introduce algunas de sus propias opiniones.

En cuanto al autor implícito, Sade refleja en los tres cuentos diversas referencias al sexo, a las infidelidades y a miembros eclesiásticos cargados de cinismo que marcan el núcleo de la acción. Además, y propio de los cuentos, se ofrece un desenlace que, si bien parece ser moralizante, en una lectura atenta se puede observar como Sade lo muestra sutilmente en contraposición a la supuesta moraleja que debería ser la correcta. Algunos ejemplos de esto son moralejas contra la justicia: «y, por primera vez en la vida, en unas cabezas de magistrados la prudencia reemplazó a la severidad» (SADE, 2000: 41); contra los miembros religiosos: «El cochero blasfema, los caballos arrancan, monseñor sube de nuevo... y llegan sin novedad» (*Ibid.* 43); y contra el marido de orgullo y ego heridos: «la joven esposa, bien escarmentada por esta pequeña apariencia de infidelidad» (*Ibid.* 38).

En conclusión, mediante estas intrusiones autorales podemos intuir algunas opiniones de Sade, como son el compadecerse de Savari, a cuyo cuento pone fin insinuando que tal vez podía causar más beneficios que males. En el *Fingimiento feliz* se intuye también su rechazo al esposo, pues, como él mismo dijo en diversas obras, no sufrían los maridos mal de amores al serles sus esposas infieles, era la vergüenza por atreverse esta a deshonrarlo, algo que Sade criticaba de la sociedad. Y del obispo muestra una identidad cargada de cinismo e hipocresía. Y todo ello, pese a tratar de mostrarnos a un narrador lo más distante posible de la acción y los personajes para así salvaguardarse de posibles castigos.

Bibliografía

- FORESTI, C.; LÖFQUIST, E.; FORESTI, A. (1999), *Tomo I. La Narrativa Chilena Desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*, Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.
- SADE, Marqués de (1971), *Ideas sobre la novela. Seguido de El autor de «Los crímenes del amor» a Villetterque, foliculario*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- (1978), *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid: Ed. Akal.
- (2000), *Obras selectas*, Madrid: Ed. Edimat.
- UMBERTO, Eco, «Lector Modelo y Lector Empírico», en *Artes y letras* (2011) [en línea], 15 octubre 2011. Disponible en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/10/15/arteyletras/ARTE-01.html> [Consultado el 18 de julio de 2014].
- VALLES CALATRAVA, J. (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid: Ed. Iberoamericana.