



II. IBRIDAZIONI E DIAGNOSI

ALEJANDRO LEVACOV

Todo es bueno cuando es excesivo. A propósito de *Pasolini prossimo nostro* de Giuseppe Bertolucci



¹ Éste y otros títulos del ensayo son extractos de diálogos de *Salò* y de la entrevista realizada por Gideon Bachmann a Pasolini en 1975 e incluida en *Pasolini prossimo nostro*.

El documental de Giuseppe Bertolucci *Pasolini prossimo nostro*, , traza varias paralelas temáticas a la vez que arroja algo de luz a la sempiterna polémica en torno a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Concebido como una concatenación visual, el mediometrage enlaza una serie de fotografías tomadas por Deborah Imogen Beer, presente durante la filmación de *Salò*, con una entrevista realizada al propio Pasolini por Gideon Bachmann, y escenas tomadas del rodaje de dicho filme, en donde podemos ver el trabajo minucioso de un director comprometido a muerte con su arte. Este recurso, le permite a Bertolucci, acercarnos por un lado al pensamiento del último Pasolini y confrontarlo, al mismo tiempo, con sus imágenes. El resultado es un calidoscopio que contiene y a la vez expande el universo Pasolini en nuevas y múltiples direcciones.

Las primeras imágenes de *Pasolini prossimo nostro* se abren con un primer plano ralentizado del rostro del director, su presencia inunda la pantalla, parece destinada a ser eterna. Hay algo de profético en ese plano, que se mueve con la velocidad del sueño, algo que nosotros, como espectadores, no podemos dejar de advertir, con cierto regusto amargo de *deja-vu*: sabemos lo que sigue, conocemos la historia, los años que separan 1975 del presente. La pantalla deviene Pasolini y Giuseppe Bertolucci lo ha querido así. *Pasolini prossimo nostro* es el retrato de un cineasta en pleno proceso, un *work in progress* que aún pensamiento y realización, pero sobretudo es un rostro que nos interpela.

No hay un único modo de ver *Pasolini prossimo nostro*, el filme va configurándose a partir de elementos y soportes diferentes que se superponen, creando una suerte de tensión narrativa que se sostiene a lo largo de toda la cinta. Estos elementos, no obstante, dialogan entre sí permanentemente, a veces encontrándose y otras confrontándose. En esta dialéctica, sin duda, juega un rol determinante el criterio con el que Bertolucci realiza el montaje. Así, por momentos, el rostro omnipresente de Pasolini desaparece del plano dando lugar a alguna escena de *Salò*. Sin embargo, la voz *en off* sigue allí y su reverberancia confiere nuevos significados a las imágenes que vemos.

Pasolini prossimo nostro propone un relato alternativo de *Salò*, otra manera de mirarla, un desdoblamiento en definitiva. Y si bien su estructura respeta la jerarquía cronológica del filme en cuestión, a partir de la superposición de estos elementos, el documental parece plegarse sobre sí mismo, fundiéndose en una temporalidad abarcadora que contiene todos los tiempos. Deviene un *continuum*.

Es particularmente destacable, por su rigor narrativo, el trabajo de edición fotográfica. A partir de cierto punto empieza a desdibujarse la frontera que separa el material fotográfico de Deborah Imogen Beer de los propios fotogramas de *Salò*. Es este enriquecimiento del lenguaje (cinematográfico) lo que ramifica los sentidos de *Salò*, expandiéndolos como un rizoma.

1. NO HAY NADA MÁS CONTAGIOSO QUE EL MAL¹

La escena podría ser bucólica: un campo diáfano ante nuestros ojos, el sonido de las cigarras, cantando bajo el sol. Una casona al fondo

del cuadro, una de esas fincas que han conocido el lujo de épocas remotas y aún conservan cierta dignidad otoñal. Las enredaderas trepan por los muros.

Un salón amplio, decorado con cierto gusto por lo barroco. En el centro de la sala una gran mesa vacía, a un costado, un piano. Una mujer lo ejecuta con virtuosismo. Otra, de pie, parece estar narrando un episodio de infancia. Su público escucha el relato en medio de un total silencio que se quiebra con un llanto repentino, una joven desnuda pide clemencia, de su boca abierta brota materia fecal. No podemos dejar de ver su mano temblorosa, sostiene una cuchara aún cargada de excrementos. Tiene que comérselos todos, tiene que dejar su plato limpio. Esa es la orden y hay que cumplirla. Nos gustaría pensar que se trata del infierno, de un más allá abstracto y lejano que no nos compromete emocionalmente, pero el realismo patético de la escena nos empuja a un presente insoportable: es el infierno en la tierra y estamos asistiendo a su cruel ejecución.

2. LA ÚNICA VERDADERA ANARQUÍA ES LA DEL PODER

Pier Paolo Pasolini culminó *Salò* en 1975. Sería su última película clausurando dramáticamente toda su obra anterior. Meses después sería asesinado en un confuso episodio que aún no ha sido suficientemente esclarecido.

Mucho se ha especulado desde entonces con el mensaje ambiguo de su último opus. Cierta crítica ha querido ver en *Salò* una virulenta reacción a la llamada "Trilogía de la Vida" (*Il Decameron*, 1971; *I racconti di Canterbury*, 1972; *Il fiore delle mille e una notte*, 1974). Si en sus tres filmes anteriores la preocupación de Pasolini se centraba en una profunda indagación de las pasiones humanas, revisitadas a partir de la adaptación de tres textos canónicos, *Salò* parece mostrar el reverso del deseo, el punto sin retorno en donde la pulsión de vida deviene en *Thánatos*.

En este sentido, *Salò* estaría advirtiéndonos desde el pasado cercano, la emergencia de una nueva era, falsamente adornada con promesas de libertad conquistada, pero vaciada de ideología en su implementación. Un mundo feliz cuya nueva religión es el consumo y la libertad un callejón sin salida que conduce a la desintegración ideológica del individuo.

A la distancia, se puede leer *Salò* como un preanuncio de la propia muerte de su autor, pero también como el fin de una época tal como la conoció Pasolini: el infierno de nuestra era parece ser el post-capitalismo.

3. SOCIEDADES REPRESIVAS REPRIMEN TODO, SOCIEDADES PERMISIVAS PERMITEN ALGUNAS COSAS, PERO SÓLO ESAS PUEDEN HACERSE

El último Pasolini es, pues, un artista incómodo al sistema, alguien que señala aquello que nadie quiere ver, incluida cierta izquierda progresista y bienpensante. *Salò* marca un punto de inflexión con respecto a su obra anterior. Se vuelve pulsión en estado puro, funciona con la lógica de la metástasis, expandiéndose por las buenas conciencias como un cáncer. Y es que para Pasolini se trata de volver a las bases:

... e questa attualità segna un salto, un vero e proprio salto rispetto ai film precedenti che ho fatto finora, cioè la "Trilogia della vita": *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Le mille e una notte*. È marxismo puro. *Il Manifesto* di Marx dice proprio questo: il potere mercifica i corpi. Trasforma i corpi in merce.

En ese sentido, los fascistas, que en Salò representan los poderes fácticos, funcionarían como alegoría de un poder que ha ido sofisticando su implementación con el tiempo hasta volverse casi invisible bajo la telaraña de la democracia, y es ahí donde *Salò* se vuelve visionaria y dolorosamente actual: "Il potere resta... resta tale e quale, soltanto che... che cambia carattere".

4. LA MODERNIDAD CONSISTE EN SU MODIFICACIÓN

Salò es además, fruto de una yuxtaposición. Si en la "Trilogia della vita", Pasolini trató de llevar los textos escogidos a un contexto visual análogo en términos de representación, buscando un ideal de verosímil que respetara los rasgos fundamentales de las obras, ateniéndose siempre a la lógica interna de las mismas (rigurosidad historicista, localizaciones realistas, vestuario etc.), *Salò* supone una innovación insólita y una *tabula rasa* en toda regla. La operación que realiza Pasolini en este filme es *ligar* dos contextos históricos diferentes, llevando el universo literario de Sade a la Italia fascista de 1944.

Siguiendo la estela de las adaptaciones literarias previas, Pasolini se muestra interesado esta vez en filmar *Les 120 Journées de Sodome ou l'école du libertinage*, texto maldito e inconcluso de Donatien Alphonse François de Sade. Escrito en 37 noches, en una celda en la Bastilla, la novela comienza cuando cuatro libertinos se reúnen y formulan un plan para ocupar 120 jornadas en los más inimaginables excesos sexuales, para lo cual redactan un código que ordenará el gran desborde carnal de cada una de sus largas sesiones de desenfreno.

Ambientado en un remoto castillo medieval, alto en las montañas y rodeado de bosques, desligado del resto del mundo, la acción de la novela se desarrolla durante cinco meses, de noviembre a marzo. Cuatro adinerados pervertidos se encierran en un castillo junto con un grupo de víctimas y cómplices. Su intención es la de escuchar historias de depravación de cuatro veteranas prostitutas, las cuales les inspirarán a cometer similares actos con sus víctimas.

Siguiendo la fórmula de sus anteriores filmes, la acción debería haberse situado en algún momento del siglo XVII, pero Pasolini tenía otros planes para esta adaptación.

Tomando recuerdos de su propia infancia trascurrida en parte en Friuli —región de la Italia del norte ocupada por el ejército alemán e intensamente bombardeada por las tropas aliadas desde 1944— el realizador traslada la acción de la novela al contexto histórico e ideológico de la República de Salò. Los libertinos se transforman entonces en representantes del poder fáctico de este estado fascista residual, creado artificialmente en Salò (provincia de Brescia) por Mussolini, con la complicidad de Hitler, a finales de 1943.

² Durante el III Reich, esta operación ideológica se vuelve además siniestramente literal. Es oportuno recordar el procedimiento aplicado por los alemanes en los campos de concentración de "numerar" la piel de sus víctimas mediante un sello indeleble, llevando así el concepto de cosificación a su máxima expresión.

³ Las SS eran conscientes de la importancia de los puestos de funcionarios para las relaciones entre los presos. Para evitar que los presos aprovecharan la autoadministración para un mejor trato o para fines de organización internos, las SS "preferían" a los presos criminales a los presos políticos en la lucha de poder por estos puestos de funcionarios en el campo. Estaba muy solicitada la posición privilegiada del funcionario del campo, puesto que mejoraban considerablemente el trato por parte de las SS, así como las condiciones de vida. Muy a menudo esos funcionarios del campo se convertían en cómplices de las SS. Muchas veces trataban aún peor a los presos que las propias SS, sólo para complacer a las guardias de las SS y para poder mantener su posición.

⁴ Extracto de un diálogo de *Salò*.

La República de Salò (también conocida como República Social Italiana) tuvo una vida fugaz, pero sus consecuencias dejaron marcas indelebles en Pasolini:

ho passato giornate spaventose in Friuli. [...] c'è stata una delle più forti lotte partigiane e mio fratello c'è morto, e poi è stata una delle più crudeli perché, appunto, era completamente sotto la Germania e lì i fascisti si vedevano poco.

5. LA LÓGICA DEL VERDUGO

Tomando esos elementos autobiográficos de primera mano, la transpolación al universo perverso de Sade ya no parece tan casual. Se trata, finalmente, de explorar la anatomía del sometimiento y la humillación. El camino hacia la desintegración del individuo, moral primeramente y física en última instancia, ya que la sublimación del sometimiento sólo encuentra su límite en la muerte.

En este sentido, los procedimientos de aniquilación sistemática y masiva durante el reinado del nazismo funcionarían como paroxismo de la lógica del poder sobre el individuo. El modo en que éste actúa sobre el cuerpo, imprimiendo su ley sobre la piel de la víctima, transformándola en autómata.²

No es difícil encontrar paralelismos entre las reglas que imperan en la casa de campo de *Salò* y un campo de concentración. Como en éstos, *Salò* cuenta con víctimas y verdugos, delaciones y quiebres morales, colaboracionismo e incluso víctimas que devienen ejecutores de los designios del poder, como ocurría con los *kapos*³ en los centros de exterminio nazis.

Il potere di questi giorni, oggi, il 1975, [...] è un potere che manipola i corpi in un modo orribile, che non ha niente ad invidiare alla manipolazione fatta da Himmler o da Hitler. Li manipola trasformandone la coscienza, cioè nel modo peggiore. Istituyendo dei nuovi valori che sono valori alienanti e falsi.

Pasolini explicita la decadencia de un sistema de perversión que busca desesperadamente una salida al tedio a través de la disección del sufrimiento humano, como si en esa exploración le fueran otorgados los secretos de la pura intensidad.

"El acto del sodomita tiene la ventaja sobre el acto del verdugo, de poder ser repetido miles de veces."

"Se puede encontrar el modo de perpetuar el acto del verdugo".⁴

6. DIOS, ¿POR QUÉ NOS HAS ABANDONADO?

La estructura de *Salò* está concebida tomando de modelo el *Infierno*, de Dante. Como en este texto, también el filme está ordenado por actos o ciclos (ciclo de la sangre, ciclo de la mierda, ciclo de las manías).

Il mio principale apporto a questa sceneggiatura è consistito nel dare alla sceneggiatura una struttura di carattere dantesco che probabilmente era già nelle idee di De Sade. Cioè ho diviso la sceneggiatura in gironi, ho dato loro insomma una specie di verticalità e di ordine di carattere dantesco [...]. Tutte le antiche religioni tu puoi riassumerle in un solo schema, cioè lo schema dell'eterno ritorno, quindi nella morte e poi la resurrezione. Morte e

⁵ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona 1987.

resurrección de la naturaleza, dell'erba, dei raccolti... Ora, questo eterno ritorno per l'uomo moderno non ha più senso. Al posto del ciclo stagionale, sono stati sostituiti tutti gli infiniti cicli di produzione e consumo.

Pero si el ciclo de las estaciones conlleva en sí la promesa de la renovación natural de todas las cosas, los ciclos en **Salò** parecen conducir a un camino inequívoco y sin retorno. La muerte también es un estadio infinito.

Pasolini advierte, en la emergencia del post-capitalismo, la imposibilidad de un cambio de conciencia frente a las nuevas leyes de consumo de una Europa económicamente pujante y con signos de amnesia frente a su pasado reciente.

"El posmodernismo es la neutralización de las vanguardias, su museificación. La reautonomización del arte de vanguardia que ingresa en la institución y que por lo tanto recupera su autonomía y continúa desgajado de la praxis vital"⁵. Si el Estado puede definirse como una máquina que opera tanto sobre los cuerpos como sobre las conciencias, estaríamos viviendo entonces, bajo un poder que funciona como un manual de crianza y reproducción.

7. EL LENGUAJE ES UN VIRUS

La otra gran preocupación de Pasolini es la del lenguaje como transmisor de ideología. La sutil manera en que éste reproduce determinada ideología en su implementación (la palabra) y su función como formador de conciencia en las mentes de los individuos. En ese sentido, su cine es una búsqueda incesante de nuevos lenguajes, menos atados a la dictadura de las palabras.

Cioè, in principio, quando io, insomma, ho cominciato a fare del cinema, ho pensato che si trattasse semplicemente dell'adozione di una tecnica diversa, direi quasi di una tecnica letteraria diversa [...]. Ma la verità è ancora un'altra, forse più complicata e più profonda, cioè la lingua esprime la realtà attraverso un sistema di segni. E invece un regista esprime la realtà attraverso la realtà. Ecco, questa è forse la ragione per cui mi piace il cinema e lo preferisco alla letteratura, perché esprimendo la realtà come realtà, opero e vivo continuamente al livello della realtà.

Si la palabra tipifica o "captura" las potencialidades de la realidad, la imagen, como sistema, como lenguaje, funciona de modo antagónico, expandiendo o fugando sus posibilidades en un abanico tan amplio como intersubjetivo. Esa cualidad hace del lenguaje visual un sistema abierto, frente a la esclavitud semántica de la palabra.

Quizás por eso el último Pasolini es un intelectual que parece haber abandonado la escritura en pos de una búsqueda a través de la pura imagen. En un mundo que deglute todo rastro individual, transformándolo en mercancía sólo la imagen resiste a la categorización ideológica del sistema.

Salò parece reiterarnos con sus imágenes, desde la virulencia de su pasado reciente, la amenaza de la hegemonización del pensamiento único, el modo en que hemos naturalizado pasivamente una realidad construida desde la lógica del Estado. **Salò** nos conmina a abrir los ojos y ver el horror que nos circunda.

9. ARBEIT MACHT FREI

En *Pasolini prossimo nostro* Bertolucci nos lleva al encuentro con un pensador que sigue dispuesto a dar batalla. Si el tono desencantado de las reflexiones de Pasolini podría hacernos pensar en un intelectual pesimista por el rumbo que parece tomar la sociedad de su tiempo —el auge de la nueva burguesía italiana, el despertar consumista de una Europa que se aleja a pasos agigantados de la post-guerra, en una carrera hacia la amnesia— la virulencia de las imágenes nos muestran a un agitador en plena forma.

Faccio il cinema perché se io credessi che il mio cinema fosse completamente integrato da una società che vuole anche un certo tipo di cinema che faccio io, allora forse non lo farei.

Pasolini, en 1975, es un testigo incómodo. Ha visto y documentado la transformación de la segunda mitad del siglo XX. Esa curva que va del Fascismo al Capitalismo tardío, con las huellas sangrientas del nazismo aún visibles en la corteza de las cosas.

En la puerta de entrada del complejo Auschwitz-Birkenau, los deportados eran recibidos con la siguiente inscripción: "El trabajo traerá la libertad". El tiempo se encargó de desmontar la cruel mentira: los campos de concentración funcionaron como mataderos humanos. Pero la inscripción tenía y tiene un valor de realidad anclado en su validez institucional, un valor que nadie se animaba a desmitificar entonces ni ahora: el Estado construye verosimilitud en su lógica de consolidación y perpetuación del poder.

Salò, al igual que Auschwitz, contiene una promesa de salvación. Sólo los que colaboren sobrevivirán. El sometimiento sistemático genera una vinculación amo-esclavo en el que las partes involucradas sostienen y naturalizan ese verosímil.

En el actual estado de las cosas, en un mundo donde el poder ejerce un control silencioso y sofisticado sobre las personas, manipulando la circulación de la información, bombardeándonos con promesas de felicidad a través del consumo, ¿cómo detectar el sometimiento y la humillación?

La pregunta aparece más vigente que nunca.