

Isaac Álamo Pérez, Nekane García Amezaga

LA DIALÉCTICA DEL ARTE EN *SALÒ* *O LOS 120 DÍAS DE SODOMA* DE PIER PAOLO PASOLINI

Introducción

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975), estrenada póstumamente en el Festival de Cine de París el 22 de noviembre de 1975, tres semanas después del asesinato de Pier Paolo Pasolini, constituye el primer y único episodio rodado de la *Trilogia della morte* —tríptico con el que pretendía suceder a la renegada *Trilogia della vita*—,¹ cuyo proyecto consistía en elaborar una crítica del poder y de las sociedades neoliberales surgidas tras la Segunda Guerra Mundial a través de la metáfora de la sexualidad.

Salò fue concebida como una adaptación de la novela también inacabada *Les cent-vingt journées de Sodome* que el marqués de Sade había comenzado a escribir durante su cautiverio en el castillo de Vincennes en 1778. La intencionalidad crítica de la adaptación de Pasolini se hace patente en el hecho de que la película se actualiza a un contexto particular en tanto que espacio histórico-temporal: la República Social Italiana o República Fascista de Salò (1943-1945), último bastión del fascismo al final de la Segunda Guerra Mundial.

Nuestro artículo tiene como objetivo, en primer lugar, estudiar la adaptación de la novela al medio fílmico, examinando las continuidades, discontinuidades y transformaciones temáticas, formales y estéticas entre dos disciplinas artísticas diferentes; en segundo lugar, se pretende analizar la utilización metafórica de la sexualidad como crítica política contra las estructuras del poder totalitario —en sus acepciones clásicas (fascismo) y contemporáneas (sociedad de consumo neoliberal)—, así como las diferentes tecnologías de gobierno de los cuerpos; finalmente, propondremos un análisis del personaje de la Pianista, novedad introducida en la adaptación de Pasolini como figura de resistencia ante al poder y cuya importancia radica en interpretar este personaje como la posición política, ética y estética del propio Pasolini.

La problemática que queremos responder podría formularse de la siguiente manera: ¿en qué medida podemos interpretar *Salò* como una alegoría del poder totalitario y una crítica de la sociedad de consumo neoliberal? Esta nos

MATÈRIA, núm. 14-15, 2019,
ISSN 1579-2641, p. 219-242

Recepció: 24-1-2019

Acceptació: 22-3-2019

¹ La *Trilogia della vita* que antecede a la *Trilogia della morte* está formada por *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974).

² Mauro ARMIÑO, «Prólogo a *Las 120 jornadas de Sodoma*». En: Marqués de SADE, *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid, Valdemar, 2006, p. 13.

invita a examinar la utilización de la sexualidad como metáfora del poder fascista. Por último, cabría analizar si para Pasolini existen figuras de resistencia ante este poder y sus modos de representación en la película.

Para abordar estas cuestiones procederemos a un análisis en cuatro secciones. En primer lugar, en «*Salò, ¿una adaptación à la lettre?*», presentaremos una sinopsis comparada de la novela. En la segunda sección, «*Salò como máquina disciplinaria*», realizaremos un análisis esquemático de los cuatro cuadros —o «círculos» en la lectura de Pasolini— de la estructura fílmica a partir de la noción de «máquina disciplinaria», que interpretamos como un dispositivo o un mecanismo de poder, formado por diferentes engranajes, que somete a las víctimas y les impone una disciplina. En la tercera sección, «*Salò como alegoría política*», consideramos la metáfora —en tanto que desplazamiento— de la sexualidad como una alegoría del poder cuyo ejercicio reside en técnicas disciplinarias somato-políticas que tienen su fundamento como inversión de la Razón ilustrada. Por último, en la sección «*Figuras de resistencia: el caso de la Pianista*», se examinará el personaje de la Pianista, mutación introducida por Pasolini, y cuya función, como figura de resistencia, pensamos que puede desvelarnos la verdad histórica representada y el sentido de la película como alegoría política y crítica del poder.

I. *Salò, ¿una adaptación à la lettre?*

La sinopsis de la novela y de la película podría resumirse de la siguiente manera: cuatro libertinos representantes del poder que «representan la nobleza de espada, al alto clero, a la alta finanza y a la nobleza de toga»² (fig. 1) se encierran con dieciséis jóvenes de ambos sexos, vírgenes y menores de



Fig. 1. *Los cuatro Señores*. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120 días de Sodoma*, Barcelona: Regia Films, 2011 (DVD).

edad, que han sido secuestrados y alejados de la vida pública y dispuestos al placer de sus Señores en calidad de víctimas (figs. 2 y 3). El elenco se completa con ocho «jodedores» o «enculadores» —que en la versión de Pasolini se convierten en cuatro colaboracionistas (fig. 4) y en cuatro soldados—,³ cuatro criadas al servicio de todos y cuatro exmeretrices (fig. 5) que tienen como función narrar relatos pornográficos personales para estimular el deseo y la imaginación de los Señores, pues «la norma que a sí mismos se dan les impone “hacer” sobre los sujetos que han raptado o comprado lo que los sucedidos narrados por las historiadoras describen y dicen».⁴

³ Aunque nuestro análisis a continuación no se detiene en estos personajes, cabe destacar aquí la imagen con la que Pasolini representa a «jodedores» y «enculadores» como *soldados* y *colaboracionistas* cómplices del poder fascista.

⁴ M. ARMIÑO, «Prólogo...», p. 13-14.



Fig. 2. *Las víctimas femeninas*. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120...*, *op. cit.*



Fig. 3. *Las víctimas masculinas*. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120...*, *op. cit.*



Fig. 4. *Los colaboradores*. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120...*, *op. cit.*



Fig. 5. *Las cuatro narradoras exprostitutas*. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120...*, *op. cit.*

Pasolini mantiene los principales elementos estructurales del relato de Sade que acabamos de citar y organiza la película en cuatro secciones, o cuadros, que reciben los subtítulos de «Anteinferno», «Círculo de las Manías», «Círculo de la Mierda» y, por último, «Círculo de la Sangre», inspirándose en la estructura dantesca del «Infierno» de *La Divina Comedia*. En este sentido, Pasolini conserva la estructura cuadripartita de la novela de Sade, sobreimprimiendo a cada una de las secciones un título

⁵ Silvestra MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, Càtedra, 1999, p. 307.

⁶ Se observa tanto en la novela como en la película, tanto en la estructura formal como en el contenido, cierta repetición en torno al número cuatro, así como a sus múltiplos o divisores: cuatro señores, dieciséis víctimas, cuatro exprostitutas, cuatro meses de encierro (ciento veinte días), etc.

⁷ Aurélien PORTELLI, «Le corps et le pouvoir dans Salò ou les 120 journées de Sodome de Paolo Pasolini», *Blog Mécanique filmique: Cinéma et représentations*. 2 de abril de 2010. Consulta: 15 de junio de 2017. Disponible en: <http://mecaniquefilmique.blogspot.com.es/2006/06/lheritage-de-sal-ou-les-120-jours-de.html>.

orientado sobre las pasiones y crímenes cometidos desde la geometría topológica del «Infierno» dantesco.

Sin embargo, *Salò* no es meramente una adaptación *à la lettre* en tanto que traducción de una narrativa literaria al medio fílmico. La versión de Pasolini constituye una verdadera actualización en la que el sentido del relato se transforma. Al sustituir la fortaleza de Silling del relato sádico por una *villa* próxima a la ciudad de Salò, capital de la República Social Italiana, último reducto del fascismo al final de la Segunda Guerra Mundial, Pasolini establece un paralelismo entre dos espacios-tiempos aislados que constituyen lugares de «excepción» en los que experimentar el ejercicio, el exceso y el abuso de poder. El objetivo último de Pasolini es sugerir los nexos de «continuidad entre fascismo y neocapitalismo».⁵ Esta transformación le permite a Pasolini intensificar su crítica radical del poder y de la burguesía como enfermedad.

Otra de las transformaciones clave de Pasolini es la de una de las exprostitutas en el personaje de la Pianista, a través de un desplazamiento de la comunicación verbal —narrativa pornográfica— a la comunicación no verbal —narrativa musical—. Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que el personaje de la Pianista constituye el elemento clave para comprender el sentido de la adaptación de Pasolini, como pretendemos demostrar al final de nuestro análisis.

II. *Salò* como máquina disciplinaria

Aurélien Portelli propone interpretar el paralelismo que establece Pasolini —a partir de la repetición del número cuatro en la novela de Sade—⁶ entre la topología del «Infierno» dantesco y la estructura episódica de la película como una gran «máquina disciplinaria» que somete a los cuerpos hasta hacerlos dóciles o aniquilarlos, lo que puede leerse como una alegoría del poder fascista. Portelli identifica los diferentes episodios con los engranajes que hacen funcionar a esta máquina en su proceso disciplinario: «chaque épisode pourrait ainsi symboliser un rouage de la machine disciplinaire de Salò, allégorie du pouvoir fasciste, dont le seul objectif serait de broyer les corps dominés».⁷

Primer engranaje: «Anteinfierno»

Pasolini retoma en el «Anteinfierno» el «Prólogo» de la novela del marqués de Sade que analizamos aquí como primer engranaje de la máquina discipli-

naria. La lectura de Pasolini recoge los aspectos esenciales del texto sadiano, adaptándolos al nuevo escenario: la presentación de los Señores, su posterior pacto —establecen una alianza cediendo a sus hijas para casarlas entre ellos—, la elaboración del reglamento que ha de regir el encierro en la *villa* —trasunto del castillo de Silling—, la selección de las víctimas y su posterior secuestro previo al encierro.

En ambas versiones, los Señores se dirigen a sus jóvenes víctimas con un discurso en el que, como acto de habla performativo, se las despoja de toda subjetividad, libertad y dignidad. Las víctimas solo serán restablecidas en el lenguaje en calidad de objeto. Todo ello remite —y esto ha sido ya suficientemente tratado por la bibliografía disponible sobre el tema— a una gramática del poder entre dominantes y dominados.

Por otro lado, los escenarios elegidos por Sade y Pasolini se sitúan en espacios y tiempos diferentes, pero ambos comparten ciertas características que los convierten en escenarios singulares como espacios de excepción. Sade sitúa la escena en el castillo de Silling, en una región montañosa de Suiza colindante con la Selva Negra. Se trata, por lo tanto, de un espacio aislado en el que los Señores y las víctimas se encierran durante cuatro meses —a finales de otoño, durante todo el invierno y hasta los primeros días de primavera:

Estáis fuera de Francia, en lo más profundo de un bosque inhabitable, al otro lado de montañas escarpadas cuyos pasos han sido rotos tan pronto como los habéis franqueado. Estáis encerrados en una ciudadela impenetrable, y nadie sabe que estáis aquí; habéis sido robados a vuestros amigos, a vuestros padres, ya estáis muertos para el mundo y, si respiráis, es solo por nuestros placeres.⁸

Pasolini, por su parte, sitúa la película en una villa próxima a la ciudad de Salò, capital de la República Social Italiana entre 1943 y 1945. Algunas de las características que comparten la fortaleza de Silling y la villa cercana a Salò son su singularidad como espacio aislado —nadie puede entrar o escapar durante los ciento veinte días que durará el encierro—. Se trata, por lo tanto, de un espacio de excepción en el que se puede experimentar con los efectos de un poder excesivo y sus límites. Asimismo, la idea de que nadie pueda entrar ni salir refuerza la interpretación de Aurélien Portelli de una máquina disciplinaria: el «Anteinferno» constituye el primer engranaje; una vez se ha penetrado en la máquina, ya no se puede escapar de ella ni de sus efectos.

⁸ SADE, *Las 120 jornadas...*, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 109-112.

Segundo engranaje: «Círculo de las Manías»

En el «Círculo de las Manías», los Señores exploran las pasiones simples como la sodomía y la masturbación, y está constituido como un espacio disciplinario que conduce hacia el retorno a la animalidad, operando desde la inversión de la cultura. Este espacio indica el comienzo de la aniquilación del ser humano por sí mismo, donde las víctimas son despojadas de toda humanidad y son reducidas al estatus de animal doméstico (fig. 6):



Fig. 6. Las víctimas reducidas a la condición de animal. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120...*, *op. cit.*

Seres débiles y encadenados, únicamente destinados a nuestros placeres, espero que no os hayáis jactado de que ese dominio tan ridículo como absoluto que se os permite en la sociedad mundana os sea concedido en estos lugares. [...] Pensad que no os miramos en absoluto como a criaturas humanas, sino únicamente como a animales a los que se alimenta para el servicio que se espera de ellos, y a los que se mata a golpes cuando rehúsan prestar ese servicio.⁹

El «Círculo de las Manías» constituye, por lo tanto, un segundo engranaje de la máquina disciplinaria que amplifica el ejercicio del poder del engranaje anterior. El retorno a la animalidad es un paso infranqueable en el proyecto de aniquilación de las víctimas.

Tercer engranaje: «Círculo de la Mierda»

La siguiente rueda de la máquina, el «Círculo de la Mierda», retrata la sociedad de consumo mediante perversiones y parafilias relacionadas con las excreciones corporales, donde todo lo que se expulsa en la autárquica

microsociedad de la *villa* es reabsorbido por el sistema autoimpuesto y regulado por los Señores.

En una escena devenida célebre, se muestra un banquete organizado en torno a las heces, lo que representa, para Pasolini, no una perversión o una parafilia, sino una crítica flagrante a la industria alimentaria a través de la coprofilia como metáfora. Para Portelli, el «Círculo de la Mierda» funciona como un engranaje en la sociedad autárquica de los Señores que representa el intercambio de bienes de la sociedad de consumo: «les déjections produites sont réabsorbées, prouvant ainsi la circularité aberrante de la société de consommation».¹⁰

Cuarto engranaje: «Círculo de la Sangre»

Finalmente, la última rueda del mecanismo está constituida por el «Círculo de la Sangre», donde la máquina se purga a sí misma, se castiga a los traidores y no colaboradores y donde se cometen los crímenes sexuales más aberrantes:

Los Señores, después de haber obligado a cada uno de los muchachos a transformarse en delator de las infracciones ajenas, eligen a las víctimas destinadas al suplicio y se quedan con los peores para que actúen como colaboracionistas. A continuación, en un desenfreno progresivo de torturas, amputaciones y variadas muertes rituales, se entregan a orgías frenéticas y actos sexuales necrófilos con las víctimas, llevando a la apoteosis su sentimiento de desprecio recíproco y hacia el mundo.¹¹

El objetivo final de la máquina disciplinaria es, de acuerdo con Portelli, preparar a los Señores y a sus víctimas para el viaje a Salò, en tanto que Templo del Mal: «Salò, dans le film de Pasolini, est l'endroit où la substance de la douleur prend sa forme la plus pure. Salò est bien l'origine du Mal».¹² La lectura que presenta Aurélien Portelli de *Salò* como máquina disciplinaria tiene la facultad de activar una interpretación en tanto que alegoría política a partir de la articulación entre el contenido narrativo y la estructura fílmica. La estructura alegórica tomada de la topología espacial del «Infierno» dantesco se muestra como una inversión. Si en *La Divina Comedia* el itinerario del Poeta es ascendente hacia el Cielo-Paraíso, en *Salò*, este itinerario desciende a las profundidades, hacia el Mal, al núcleo del mismo infierno representado alegóricamente por Salò. En este sentido, la violencia hiperracional de la máquina disciplinaria conduce hacia su propio paroxismo al final de los 120 días que dura el encierro en la *villa*.

¹⁰ A. PORTELLI, «Le corps et le pouvoir...».

¹¹ Serafino MURRI, en S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini...*, p. 316.

¹² A. PORTELLI, «Le corps et le pouvoir...».

¹³ Sin embargo, la tematización de la sexualidad en sus películas no implica que podamos calificarlas como eróticas o pornográficas. Pasolini declara en una entrevista que «l'éros, dans mes films, est toujours un rapport dramatique, métaphorique» (Pier Paolo PASOLINI en André CORNAND, «Salò ou les 120 journées de Sodome», *La revue du cinéma*, n.º 302, enero de 1976, p. 97-104: 101). En *Teorema*, por ejemplo, Pasolini había sustituido la expresión lingüística por el erotismo y la sexualidad; el protagonista «no habla a los otros personajes, no trata de convencerles con [...] palabras» con la retórica sofista de la persuasión, «sino que tiene con todos ellos una relación de amor» (P. P. PASOLINI, en Nico NALDINI, *Pier Paolo Pasolini. Vida attraverso le lettere*, Turín, Einaudi, 1994, p. 326). A través de la sexualidad y de la imposibilidad de lenguaje, Pasolini toma posición para efectuar la crítica política y social contra la moral burguesa.

¹⁴ Jean Luc DOUIN, «L'enfer selon Pasolini», *Le Monde Télévision*, 7 de mayo de 2009. Consulta: 15 de junio de 2017. Disponible en: www.lemonde.fr/cinema/article/2009/05/07/l-enfer-selon-pasolini_1190321_3476.html.

¹⁵ S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini...*, p. 336.

¹⁶ *Ibid.*, p. 318-319.

¹⁷ La noción de somatopolítica no aparece directamente en los textos de Foucault. Sin embargo, en la *Historia de la se-*

III. *Salò* como alegoría política

Salò no es un caso aislado en el que Pasolini se apoya en la sexualidad como metáfora y alegoría de lo político. En trabajos anteriores, como en la abjurada *Trilogía de la vida*, concebida durante la década de 1960, Pasolini plantea una sexualidad vitalista y liberadora que se presenta como metáfora y crítica contra la moral burguesa italiana.¹³ Sin embargo, *Salò* se sitúa en un contexto diferente al de la *Trilogía de la vida*. La década de 1970 supone —tras la resaca de 1968 y de la revolución sexual—, tanto en Italia como en Europa occidental, una mayor apertura de la sexualidad en la esfera pública y social. Pasolini observa esta invasión de la sexualidad en lo social como una apropiación donde la sociedad de consumo y el capitalismo usurpan a la sexualidad su valor liberador y se sirven de ella como una mera mercancía.¹⁴ Que Pasolini haya presentado en *Salò* una relectura de Sade desde el escenario fascista es lo que le permite utilizar la sexualidad «como lugar crítico desde el que considerar la construcción social en la que participamos y sus límites»:¹⁵

Pasolini pone en escena la teoría sobre el fin de la sociedad histórica nacida del *Risorgimento*, que se basaba en la lucha de clases y en el estado. La nación, la Iglesia confesional y el Ejército ya no son los medios con los que el Poder se ejerce, se consolida y se define. Se ha producido un cambio de estructura, que pasa de estar fundada en la conservación y en la posesión [del poder] a estar basada en la producción y en el consumo.¹⁶

Sade como figura de transición en las tecnologías de gobierno de los cuerpos

Conviene que situemos, aunque sea de manera somera, la figura del marqués de Sade en su contexto, pues su obra y su figura se emplazan en un momento histórico preciso en el que se está produciendo un desplazamiento entre dos paradigmas diferentes en las tecnologías de gobierno del cuerpo. Podemos interpretar, pues, a Sade como una figura de transición entre diferentes prácticas somatopolíticas.¹⁷ Su figura constituye un punto intermedio —una bisagra o un entreacto— entre el régimen soberano o tanatopolítico que se corresponde con el Antiguo Régimen y el régimen disciplinario o biopolítico que le sucede en los regímenes burgueses y parlamentarios y que coincide con la expansión del sistema capitalista y de las democracias modernas.

Distinguimos, por un lado, el régimen soberano o tanatopolítico —que Foucault identifica con el Antiguo Régimen—, en el que la soberanía se ejerce sobre el cuerpo de los súbditos y la violencia se legitima como razón

de Estado. Se trata, por lo tanto, de una tecnología de gobierno que legitima el derecho de muerte, que se define como la prerrogativa del poder soberano para quitar la vida a sus súbditos.¹⁸ En sus antípodas encontramos el régimen biopolítico que, por otro lado, se manifiesta como una técnica de gobierno más eficiente y menos costosa que las del régimen tanatopolítico. El régimen biopolítico se fundamenta en la promoción de la vida y en la consideración de lo biológico en términos de utilidad y provecho económico, lo que constituye la base del liberalismo político y económico. La gran innovación de la biopolítica como tecnología de gobierno radica, sin embargo, en la puesta en marcha de toda una serie de mecanismos jurídicos, disciplinarios, normalizadores, de vigilancia y de seguridad que tienen como objetivo final la docilidad de los cuerpos y la interiorización de la normativa.

Para Michel Foucault, la biopolítica, al contrario que el régimen soberano o tanatopolítico, se construye desde la premisa del derecho a la vida, es decir, bajo la premisa de *hacer vivir*, que se declina a partir del marco de la nueva economía política. En el régimen biopolítico, la vida está en «el centro de la escena política del mundo moderno».¹⁹ Su nacimiento habría tenido lugar, según Foucault, a finales de la edad clásica, durante el siglo XVII, aunque desde mediados del siglo XVIII y durante el siglo XIX —a través de fenómenos como la revolución agrícola iniciada en Inglaterra y la explosión demográfica causada a raíz de la aplicación de los principios higienistas y eugenistas para incentivar la vida y proteger a las poblaciones de epidemias como la peste o el tifus— se produciría su expansión en el contexto del desarrollo del capitalismo, del liberalismo político y económico, y de la incipiente revolución industrial. La emergencia de la biopolítica como tecnología de gobierno operaría, según Foucault, a partir de las premisas de la Ilustración, y daría origen a una nueva forma de comprender la economía como proceso político. La biopolítica, a través de la noción de biopoder,²⁰ fue para Foucault «un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no pudo afirmarse sino en el precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos».²¹

Salò como radicalización de la biopolítica hacia la tanatopolítica de los regímenes totalitarios

La relación que establece Pasolini en *Salò* entre sadismo y fascismo se sitúa en una inversión de esta bisagra. Si la novela de Sade se sitúa en una época de transición entre tecnologías somatopolíticas diferentes, del régi-

xualidad, Foucault habla de la «biopolítica» como una forma de «anato-política» en el capítulo «Derecho de muerte y poder sobre la vida» (Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad: 1 La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2006, p. 148). En esta misma obra, Foucault también emplea la noción de «biopoder», que asimila en una entrevista tardía a la de «somatopoder» para «mostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos» (Michel FOUCAULT, «Las relaciones de poder penetran en los cuerpos», *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, p. 166). Nosotros utilizamos la noción de somatopolítica del seminario impartido por Beatriz Preciado, *Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, en la Universidad Internacional de Andalucía entre el 2 y el 4 de noviembre de 2011, cuyo resumen se puede consultar en el siguiente enlace: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703.

¹⁸ Cfr. M. FOUCAULT, *Historia...*, p. 141-169 y M. FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

¹⁹ Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pretextos, 1998, p. 12.

²⁰ Foucault define el biopoder como «el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que en la especie huma-

na constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general de poder; en otras palabras, cómo, a partir del siglo XVIII, la sociedad de las sociedades occidentales modernas tuvo en cuenta el hecho biológico fundamental de que el hombre constituye una especie humana» (Michel FOUCAULT, *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 15). El biopoder significa poder sobre la vida, y, para Foucault, el poder «no se da, ni intercambia ni se retoma, sino que se ejerce y solo existe en acto. [...] El poder no es [...] mantenimiento y prórroga de las relaciones económicas, sino primariamente, una relación de fuerza en sí mismo» (Michel FOUCAULT, *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*, Madrid, Akal, 2003, p. 23). En este sentido, Foucault no practica directamente un análisis del poder, sino un análisis de los mecanismos, estrategias y dispositivos de poder que podría «definirse como una teoría del poder» (M. FOUCAULT, *Seguridad...*, p. 16).

²¹ M. FOUCAULT, *Historia...*, p. 149.

²² Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 83.

²³ Las cursivas son nuestras.

men soberano y tanatopolítico hacia el régimen disciplinario y biopolítico, en el caso de *Salò*, lo que el realizador italiano presenta es justo lo contrario: una radicalización de la biopolítica —en cuanto consideración de la vida en términos de utilidad política o económica— que desemboca en una nueva tanatopolítica.

Llegados a este punto del análisis, conviene reconocer dos tanatopolíticas diferentes. Por un lado, se distingue la tanatopolítica del Antiguo Régimen, que Foucault denomina alternativamente «régimen soberano». Esta forma de tanatopolítica como tecnología de gobierno de los cuerpos se asocia a un régimen punitivo que se ejerce sobre el cuerpo como superficie de inscripción y donde la figura de la Ley —representada por el cuerpo y la voluntad soberana del monarca— es la de *hacer morir* o *dejar vivir*. Se debe distinguir esta tanatopolítica «clásica» de una tanatopolítica «moderna» concebida como una radicalización de la biopolítica en términos utilitarios como inversión. Esta tanatopolítica «moderna» coincide con la racionalización sistemática de la violencia y las técnicas de *hacer morir* por parte de los regímenes totalitarios.

Con la ocupación política del espacio público como operación fundamental de los regímenes totalitarios, la politización de lo público consistiría precisamente en el asalto violento de las políticas de vida mediante su radicalización. Dado que el poder, en el sentido nazi y fascista, constituye un fin por sí mismo, la violencia queda justificada como un mecanismo instrumental para alcanzar el bien común, de ahí esta radicalización de la biopolítica hacia la tanatopolítica «moderna»; «en efecto, en [los regímenes totalitarios se produce] una absolutización sin precedentes del biopoder de *hacer vivir* [que] se entrecruza con una no menos absoluta generalización del poder de *hacer morir*, de forma tal que la biopolítica pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica».²²

Para Foucault, esta radicalización se encontraría ya implícita en el propio proyecto ilustrado, el cual constituye el punto de anclaje del poder que define a las democracias burguesas modernas. Hemos de observar que, para asegurar un régimen de libertades políticas, el poder también asume e impone un régimen de vigilancia, control y mecanismos de seguridad que Foucault identifica como «disciplina»:

Es preciso [...] ver en las disciplinas una especie de *contraderecho*.²³ Desempeñan el papel preciso de introducir un vínculo «privado», que es una relación de coacciones enteramente diferentes de la obligación contractual; la aceptación de una disciplina puede ser suscrita por vía de contrato; la manera en que está impuesta, los mecanismos que pone en juego, el «exceso de poder» que está siempre fijado del mismo lado, la desigualdad de posición de los

diferentes «miembros» respecto del reglamento común oponen el vínculo disciplinario y el vínculo contractual, y permite falsear sistemáticamente este a partir del momento en que tiene por contenido un mecanismo de disciplina.²⁴

Según este análisis, en el proyecto ilustrado se instaura una asimetría política: al mismo tiempo que la luz de la Razón ilumina el ejercicio de los derechos y libertades, esta arroja una sombra sobre los mecanismos desde los que se ejerce asimétricamente el poder.

La metáfora de las sombras de la Ilustración aparece también en el análisis de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. De manera paralela y desde unas coordenadas teóricas diferentes a las de Foucault, los integrantes de la escuela de Frankfurt identifican esta asimetría al analizar críticamente el Siglo de las Luces en *La dialéctica de la Ilustración*.²⁵ En esta obra, Adorno y Horkheimer acometen un análisis de la Razón ilustrada como mito de la Ilustración: «la falsa claridad [de la Ilustración] es solo otra expresión del mito».²⁶ Escrita en 1944, durante el exilio de los autores en Estados Unidos, la obra aborda, a partir de unos fragmentos filosóficos, el análisis del derrumbamiento de la Razón ilustrada por su encumbramiento, vinculándola con la razón del mundo administrado de los sombríos días en los que escriben. Adorno y Horkheimer interpretan las consecuencias para la sociedad actual de los principios de razón, progreso y dominio de la naturaleza que se desprenden del pensamiento ilustrado:

La caída del hombre actual bajo el dominio de la naturaleza es inseparable del progreso social. El aumento de la productividad económica, que por un lado crea las condiciones para un mundo más justo, procura, por otro, al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una inmensa superioridad sobre el resto de la población. El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos. Al mismo tiempo, estos elevan el dominio de la sociedad sobre la naturaleza a un nivel hasta ahora insospechado. Mientras el individuo desaparece frente al aparato al que sirve, este le provee mejor que nunca.²⁷

El análisis de Adorno y Horkheimer acometido en *La dialéctica de la Ilustración* concluye que el mundo administrado de las sociedades modernas habría gestado las condiciones para que se diera el genocidio humano de los campos de concentración. La racionalización y la administración de la vida en términos de utilidad estarían en el origen de la posibilidad de Auschwitz como un espacio en el que se elimina la demarcación entre la vida y la muerte. El campo de concentración constituye, para Adorno, «un estadio intermedio entre la vida y la muerte, poblado por vivos esque-

²⁴ M. FOUCAULT, *Vigilar...*, p. 82.

²⁵ Theodor W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 54.

²⁸ Th. W. ADORNO, *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 173.

²⁹ G. AGAMBEN, *Lo que queda...*, p. 71.

³⁰ G. AGAMBEN, *Homo sacer...*, p. 47.

³¹ Esta idea ya está presente en Sade: «Ya estáis muertos para el mundo y, si respiráis, es solo por nuestros placeres» (SADE, *Las 120...* p. 110).

³² Hay que identificar la soledad del soberano sádico como un tipo de solipsismo. Para Georges Bataille, esta soledad es la que lo constituye como «ser soberano», como un ser «que nunca se explica, que no rinde cuentas ante nadie» (Georges BATAILLE, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 195).

³³ G. AGAMBEN, *Homo sacer...*, p. 176.

³⁴ Hannah ARENDT, en G. AGAMBEN, *Homo sacer...* p. 152.

letos putrefactos»²⁸ a los que se les priva de singularidad, de individualidad y de nombre: «en Auschwitz no se moría, se producían cadáveres. Cadáveres sin muerte, no hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie».²⁹ En este sentido, la masacre y aniquilación de seres humanos por los regímenes totalitarios puede percibirse como la sombra o la contracara de la burocratización y racionalización del mundo administrado.

Salò como espacio de excepción y campo de concentración

Salò, la *villa* en la que se cometen las atrocidades, constituye un paralelismo con el campo de concentración, regido con el puño de hierro de los libertinos autoproclamados Señores soberanos. Es en este sentido que los escritos de Giorgio Agamben adquieren una pertinencia absoluta para nuestro análisis porque ilustran cómo se articula la figura del soberano como «el punto de indiferencia entre violencia y derecho, el umbral en el que la violencia se hace derecho y el derecho se hace violencia».³⁰ La idea de que las víctimas ya están muertas para el mundo³¹ es precisamente la idea del abuso del derecho como prerrogativa soberana de aquellos que ostentan el poder para ejercer la violencia.

En Sade, la violencia es la negación del otro y la afirmación de la soberanía en su soledad absoluta.³² En Pasolini, la violencia ya no es libertina, sino fascista y, por lo tanto, *nuda vida*, es decir, coincidente con «la fijación de un umbral más allá del cual la vida deja de revestir valor jurídico y puede, por lo tanto, ser suprimida sin cometer homicidio».³³ Para Hannah Arendt, los campos de concentración —como el espacio de «excepción» en el que transcurre *Salò*— «son laboratorios para la experimentación del dominio total porque, siendo la naturaleza humana lo que es, este objetivo solo puede alcanzarse en las condiciones extremas de un infierno construido por el hombre»;³⁴ de ahí que Pasolini se inspire en la estructura del «Infierno» dantesco.

Acabamos de observar, pues, que la novela del marqués de Sade se inserta en un contradiscurso que opera en el seno de la Ilustración, momento histórico que supone un desplazamiento de la noción de soberanía. Se trata de una transición, desde el punto de vista de la economía política, entre dos formas ontológicas dialécticamente opuestas: pasaje del cuerpo-sujeto al cuerpo-objeto. Este desplazamiento ontológico del sujeto al objeto es paralelo al desplazamiento entre lo cualitativo y lo cuantitativo. *Salò*, juega en este régimen de poder —radicalización de la biopolítica hacia la tanatopolítica— donde las dieciséis víctimas, por

la acción de una máquina disciplinaria, pierden su subjetividad y se reifican, convirtiéndose en meros objetos dispuestos al placer perverso de sus amos. «*Salò* es la puesta en escena del genocidio cultural y físico de un mundo perpetrado por el poder, así como la perpetuación de la infamia y de la violencia hasta que esta se vuelve mecánica; en otras palabras, la puesta en escena de una verdadera y auténtica tecnología de violencia.»³⁵ La película nos muestra que «la historia se manifiesta como un tráfico ininterrumpido de cadáveres»,³⁶ y tanto el filme como la novela insisten en la idea de presentar una «descripción de erotismos aberrantes en los que de la crudeza y la tortura de unos sujetos deriva la voluptuosidad de otros».³⁷

Desde este punto de vista, es fundamental que observemos la estructura fílmica y narrativa a través de la imagen de una gran máquina disciplinaria, como sugiere Aurélien Portelli. Esto implica observar que en cada una de las etapas o engranajes de la máquina se produce un salto cuantitativo que radicaliza, ampliando la fuerza del engranaje anterior, la violencia con la que se disciplina a las víctimas, desde la formulación del reglamento en el «Anteinferno» hasta su domesticación interiorizando la normativa impuesta por el reglamento de los Señores en los siguientes círculos, y que deberá conducirlos a *Salò*.

Por último, no debe olvidarse que la violencia representada en el «Círculo de la Sangre» constituye una radicalización del erotismo —perverso, parafílico— hacia las «pasiones criminales», elemento que comparten tanto la novela de Sade como el largometraje de Pasolini. Ello remite a la idea de una ritualización mecanizada de la violencia y de la muerte por el poder. Sade, como Pasolini, abordan la muerte como el único límite impuesto al ejercicio del poder, y a su vez, como efecto de este. En este sentido, la muerte se representa como infinitamente más rica que la vida, pues solo acontece una vez. El ritual de la muerte sádica representado en *Salò* sitúa el tránsito de la vida a la muerte como un ejercicio de traspaso de soberanía de un mundo a otro, y este es el espacio sobre el que se ejerce la soberanía sobre la *nuda vida*.

Sade y Pasolini: ¿una crítica de la Ilustración?

Nosotros creemos que Pasolini supo leer en Sade una crítica no solo al Antiguo Régimen, sino también al propio sistema de la Ilustración. El triunfo del vicio sobre la virtud, tema recurrente en la obra del marqués de Sade, se puede analizar como una inversión de los valores ilustrados. De hecho, podemos interpretar las mazmorras sádicas, los procedimientos

³⁵ S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini...*, p. 335.

³⁶ Maria Antonietta MACCHIOCCHI, «Quatre hérésies cardinales pour Pasolini», en *Pier Paolo Pasolini: séminaire*, Maria Antonietta MACCHIOCCHI (dir), París, Grasset, 1980, p. 127-158, cit. en S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini...*, p. 339.

³⁷ M. ARMIÑO, «Prólogo...», en SADE, *Las 120 jornadas...*, p. 10.

³⁸ P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milán, Garzanti, 1972, p. 158, cit. en S. MARI-NIELLO, *Pier Paolo...*, p. 320.

³⁹ M. FOUCAULT, *Historia...*, p. 11-12.

⁴⁰ SADE, *Las 120 jornadas...*, p. 78.

punitivos y los reglamentos y normativas que sus personajes se imponen, e imponen a sus víctimas, como una subversión de las técnicas disciplinarias que se están fijando precisamente en ese momento.

Al adaptar la novela de Sade al contexto fascista, Pasolini incide en dos fenómenos. Por un lado, la continuidad entre la Ilustración y los regímenes totalitarios y, por otro lado, una segunda continuidad entre los totalitarismos y el régimen democrático a través de la sociedad de consumo: «A través del neocapitalismo, la burguesía se está convirtiendo en condición humana [hegemónica]». ³⁸ En *Salò* se interpreta la violencia sádica por la que las víctimas son despojadas de toda humanidad y reformuladas en la categoría de objetos dispuestos para el placer erótico de los amos como alegoría de esta radicalización de la biopolítica hacia la tanatopolítica totalitaria.

Como ya habían denunciado Adorno y Horkheimer, la continuidad entre la Ilustración y los regímenes totalitarios se articula en torno al encumbramiento de la Razón que, radicalizada por el nazismo y el fascismo, se convertiría en una «hiperracionalidad» al llevar hasta el paroxismo las clasificaciones, las taxonomías, las reglamentaciones y las normativas en pos del «bien común», que no sería otro que el bien y la perpetuación del estado totalitario. Este encumbramiento de la Razón ya es patente en el texto de Sade.

La hiperracionalidad con la que se detalla el articulado del reglamento y de la normativa que los cuatro libertinos elaboran para regir la vida en común en el castillo de Silling durante los ciento veinte días que debe durar el encierro es un ejemplo de ello, pero no el único. Sade insiste, asimismo, en una taxonomía de las pasiones, perversiones y vicios que se narran bajo el aspecto tenebroso de una hiperracionalidad consciente y perversa. En *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, el cuerpo de las víctimas se examina bajo la mirada atenta de los Señores, que, con la frialdad del «científico», convierten aquellos cuerpos en cosas u objetos de saber-poder-placer. ³⁹ El cuerpo cosificado de la víctima se dispone para el escrutinio anatómico de los Señores, los cuales «le daban vueltas y más vueltas, la manipulaban, la olían, la abrían, se examinaban sus virginidades, pero todo ello con sangre fría y sin que la ilusión de los sentidos viniera a turbar para nada el examen». ⁴⁰ Esta frialdad en el examen recuerda al racionalismo del método científico y la pretensión de reducir el margen de error en las observaciones, desconfiando, por lo tanto, de «la ilusión de los sentidos» en el sentido cartesiano y racionalista de la expresión. Este aspecto también se ilustra en la adaptación de Pasolini en una escena del «Círculo de la Mierda» en la que los Señores organizan un concurso para elegir el mejor «culo» entre las víctimas. Para ello, en una habitación oscura, se solicita a los jóvenes que

oculten su rostro y muestren sus nalgas para que la identificación entre la parte y el todo no empañe la objetividad de su juicio (fig. 7).



Fig. 7. Los Señores examinan a oscuras las nalgas de las víctimas para elegir el mejor «culo». Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120... op. cit.*

Por otro lado, la segunda continuidad que hemos sugerido relaciona el fascismo italiano con el régimen democrático neoliberal y neocapitalista surgido en Italia tras la segunda guerra mundial, extensible a las democracias de Europa occidental, y que en la película se reelabora a partir de la metáfora de la sexualidad: «La gramática erótica que Pasolini retoma de Sade remite a la gramática del poder fascista, con su estructura jerárquica y sus modos de articulación, y ambas se remontan al poder neocapitalista, que reduce el cuerpo a accesorio insignificante y prescindible».⁴¹ En este sentido, Pasolini critica la sexualidad como un señuelo o una ilusión de libertad absorbida por la falsa tolerancia de la sociedad de consumo: «En *Salò*, el análisis [de la relación] estado-sujeto se fundamenta en la manera en la que se desencadena la dinámica del poder (en nuestros tiempos mercantil, de consumo) para deformar el sexo, que es el centro vital del hombre (y de la mujer), para manipularlo, ultrajarlo y humillarlo, destruyendo al hombre mismo».⁴²

IV. Figuras de resistencia: el caso de la Pianista

Pese a que la obra de Sade puede ser calificada por completo como *pornográfica*,⁴³ no podemos decir lo mismo de la película de Pasolini. Es evidente que en ella hay una presencia arrolladora de un contenido violento y sexual,

⁴¹ S. MARINIELLO, *Pier Paolo...*, p. 337.

⁴² A. MACCHIOCCHI, «Quatre hérésies...», en S. MARINIELLO, *Pier Paolo...*, p. 340.

⁴³ Recordamos una definición de «pornografía» que nos puede ser útil proporcionada por Beatriz Preciado: «Dispositivo virtual (literario, audiovisual, cibernético) masturbatorio» (Beatriz PRECIADO, *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa, 2008, p. 179). Interpretando esta definición, debemos entender que la pornografía tiene como fin estimular la libido y la excitación para facilitar la masturbación.

⁴⁴ A. MACCHIOCCHI, «Quatre hérésies...», en S. MARINIELLO, *Pier Paolo...*, p. 340.

⁴⁵ B. PRECIADO, *Testo...*, p. 179

⁴⁶ S. MARINIELLO, *Pier Paolo...*, p. 341.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 341.

pero este tiene lugar en el espacio *diegético*. De hecho, lo que se ha considerado precisamente pornográfico en *Salò* no es la presencia de la sexualidad en su narrativa, sino su utilización como alegoría para ejercer la crítica política: «Lo intolerable es que el arte profundice en la perversión del poder. Que el artista dé su propia interpretación: esto es lo que se considera "pornográfico"». ⁴⁴ A partir de una definición de la pornografía como «dispositivo virtual masturbatorio», ⁴⁵ en *Salò* solo se pueden considerar pornografía de segundo grado los relatos de las narradoras que, en el plano de la diégesis, son enunciados para excitar y estimular la libido de los Señores e inspirarles a cometer los actos depravados a los que someterán a sus víctimas.

Silvestra Mariniello identifica que en *Salò* la crítica del poder «se sitúa en dos niveles». Por un lado, se manifiesta en el plano teórico como «rechazo del punto de vista burgués sobre el sufrimiento y la injusticia, así como la búsqueda de un lenguaje que se sitúe al margen del racionalismo occidental y reeduce a cuantos se vean afectados por él en otras formas de pensamientos y acción». ⁴⁶ Lo que Mariniello quiere decir aquí es que Pasolini persigue producir un efecto en el espectador que lo invite a reflexionar sobre la absorción o alienación de la sexualidad por parte de la pequeña burguesía y su reconversión en tanto que mercancía de la sociedad de consumo. Por otro lado, Mariniello sugiere que la crítica del poder opera en un segundo plano, en el espacio de la narración: «El nivel diegético de la revuelta anacrónica de quien elija el comunismo», ⁴⁷ y que aparecería representado por la figura de un colaborador, quien tras ser delatado por las víctimas haciendo el amor con una criada, se entrega a su destino sacrificándose u ofreciéndose para su inmolación con el puño izquierdo en alto (fig. 8). Sin embargo,

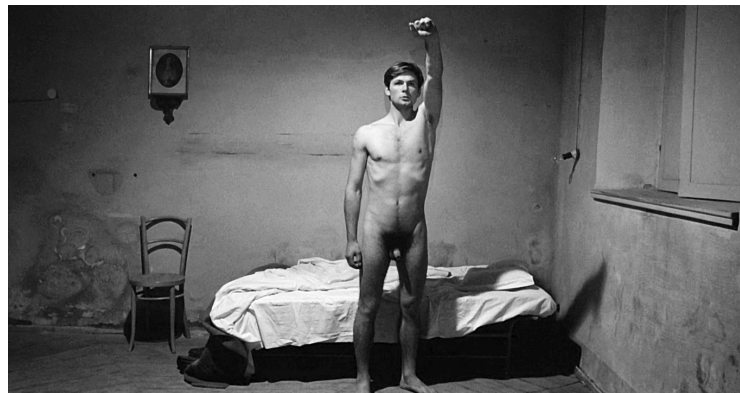


Fig. 8. Ezio, un colaborador, se revela como una figura de resistencia ante el poder de los Señores. Mediante el gesto del saludo comunista, acepta su ejecución e inmolación después de haber sido delatado manteniendo una relación prohibida con la esclava africana. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120...*, op. cit.

Mariniello — como otros investigadores que han analizado *Salò*⁴⁸— ignora una figura importantísima de la película, que es precisamente el personaje de la Pianista — interpretado por Sonia Saviane (fig. 9)—, que constituye una figura de resistencia tanto en el plano teórico como en el diegético, que convergen generando una nueva significación que, a nuestro juicio, contiene no solo la clave para interpretar el filme, sino también para entender el mensaje ideológico que Pasolini quiere transmitir.



Fig. 9. El personaje de la Pianista. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120...*, *op. cit.*

En la primera sección de este artículo se ha evocado el hecho de que en la novela de Sade aparecen cuatro exmeretrices cuya función consiste en narrar relatos pornográficos para excitar a los Señores. No obstante, como ya se ha avanzado, en la adaptación de Pasolini, tres de estas mujeres cumplen esa misma función, mientras que la cuarta acompaña al piano dichas narraciones, lo que proporciona un valor añadido al relato fílmico, que podemos definir como «el valor expresivo e informativo con el que el sonido enriquece una imagen dada».⁴⁹ La genialidad de Pasolini consiste precisamente en situar a una de las narradoras no en el plano de la narración verbal, sino en el asemántico de la expresión musical. De hecho, la Pianista «habla» muy poco en la película. Esto constituye, como hemos dicho, uno de los grandes aciertos de la adaptación de Pasolini, pues el personaje de la Pianista, así como la narrativa musical asignada a su figura, constituye, en nuestro análisis, el elemento clave para interpretar el sentido crítico que Pasolini pretende mostrar en el filme. Si la relectura de Sade desde el escenario fascista es lo que permite al cineasta italiano utilizar la sexualidad como una alegoría política desde la que considerar la construcción social en la que participamos y sus límites, la música y la «voz» que confiere Pasolini a la Pianista en tanto que narradora no verbal

⁴⁸ Aunque Leo Bersani y Ulysse Dutoit abordan la figura de la Pianista, su análisis es limitado, pues al no analizar ni la música ni el papel que interpreta, no llegan a comprender ni a situar su figura; de hecho, la califican como un personaje que se resiste a la interpretación (cfr. Leo BERSANI y Ulisse DUTOIT «Merde alors», en *October*, vol. 13 [verano, 1980], p. 22-35).

⁴⁹ Michel CHION, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 16.

⁵⁰ La escena en la que la Signora Maggi relata una narración pornográfica escatológica mientras baila con el Obispo el *Vals en la menor op. 34 n.º 2* interpretado diegéticamente por la Pianista puede verse en: www.youtube.com/watch?v=fY0w857Iixw. La escena, doblada al castellano, puede verse en: www.youtube.com/watch?v=DxjQ_HlgAGs.

⁵¹ La escena del matrimonio pagano, en la que la Pianista interpreta el acordeón diatónico, puede verse en: www.youtube.com/watch?v=DwA052GMGe4.

⁵² M. CHION, *La audiovisión...*, p. 19.

constituye un espacio sutil desde el que el autor se posiciona y proporciona al espectador un punto de anclaje desde el que interpretar el filme.

En *Salò*, la música que interpreta la Pianista forma parte del universo de lo narrado. Se trata, por lo tanto, de una música diegética. Podemos citar algunos ejemplos, como los *Preludios op. 28 n.º 20* en *do* menor y el n.º 4 en *mi* menor, así como el *Vals en la menor op. 34 n.º 2* de Chopin,⁵⁰ con los que se acompañan los relatos pornográficos de las tres exprostitutas (fig. 10). Además de una transcripción para acordeón cromático del tercer movimiento «Aria» de la *Pastoral en fa mayor BWV 590* de Bach en la escena del matrimonio,⁵¹ la Pianista también interpreta en algunas ocasiones música ligera. En los casos citados, esta música se relaciona «anempáticamente» con el contenido —la banda de imágenes a la que acompaña—, ya que no hay identificación alguna entre los acontecimientos visuales y los sonoros, «lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación».⁵² Esto quiere decir que no existe una *empatía* entre lo narrado, lo mostrado y lo expresado *musicalmente* —de hecho, durante la película podemos observar una narrativa psicológicamente plana para representar a las víctimas—. La expresión musical está por completo desconectada de las aberraciones que las narradoras cuentan y a las que los Señores someten a sus víctimas.



Fig. 10. La Pianista acompañando al piano un relato pornográfico. Fuente: fotograma capturado del DVD de Pasolini, P. P. *Salò o los 120...*, *op. cit.*

La elección de la música de Chopin y de Bach no es banal. Con ella, a lo que se aspira en la narración musical es a representar cierta idea de «música pura» y autónoma, es decir, «una música que rehúye en primer lugar la teoría de la imitación en el arte», una música construida desde la autonomía de su propio lenguaje y medios expresivos cuyo placer estético

se produce por las estructuras formales donde «la fantasía del oyente descubre un nuevo paisaje gracias a [la] música».⁵³ El uso de una música pura como la de Chopin nos pone en la tesitura de una práctica que, en el ideario romántico, «representa la más excelsa religión del arte, es más, se convierte en el paradigma de la religión del arte, porque nos acerca a los fenómenos originarios, el símbolo de los sonidos que nos hablan directamente de Dios».⁵⁴ Por lo tanto, podemos argumentar que la elección por parte de Pasolini de una música no marcada por pautas narrativas como encontraríamos en la música programática, o la elección de una música que inaugura una nueva concepción metafísica del hecho musical, tal como se observa en la construcción del propio canon de la música occidental durante el romanticismo, no es una elección arbitraria, sino todo lo contrario, pues Pasolini pone en juego, a través del silencio verbal y referencial de la música pura, la relación entre el poder y el arte, esto es, específicamente, entre música y política. De hecho, que esta música sin narrativa ni programa —nacida para ser autónoma y ser valorada a nivel estético solo por sus propias estructuras formales y expresivas— haya sido asimilada a la narración de aberraciones y crímenes perversos la transforma en *Tafelmusik*, es decir, en música de sobremesa, de entretenimiento o de acompañamiento.

La idea de la utilización de una música como la de Chopin y de Bach como *Tafelmusik* remite a la noción de un «arte positivo» —en contraposición al «arte negativo» o a la «obra de arte auténtica»—, es decir, un arte que, según Theodor W. Adorno, es incapaz de ejercer la crítica, puesto que ha sido absorbido y cosificado como mercancía por la sociedad de consumo, la industria cultural y la cultura de masas. La función de la obra de arte auténtica, es decir, el papel de un «arte negativo», consistiría en evidenciar —sin enmascarar, maquillar o embellecer— los antagonismos de la sociedad:

En toda música, aunque menos en su lenguaje que en su interna conexión estructural, se manifiesta la sociedad en su totalidad como antagonista. Un criterio, en orden a establecer la verdad de la música, es el de si esta embellece el antagonismo que se afirma incluso a través de su relación con los oyentes, incurriendo así, más que nunca, en unas contradicciones estéticas sin esperanza de que se resuelvan; o bien el de si [la música] se enfrenta con la experiencia del antagonismo en su propia constitución.⁵⁵

En este sentido, la utilización de Chopin y Bach en *Salò* asocia esta música con la barbarie hiperracionalista del fascismo, pues en lugar de denunciar las contradicciones, «embellece el antagonismo» y lo estetiza,

⁵³ Magda Polo, *Música pura y música programática en el Romanticismo*, Barcelona, L'Auditori, 2011, p. 39.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁵ Th. W. Adorno, en Enrico Fubini, *La estética de la música desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Musical, 1994, p. 421. *Cfr.* con la traducción española: T. Adorno, *Disonancias. Introducción a la Sociología de la Música*, Madrid, Akal, 2009, p. 251.

⁵⁶ La escena donde se interpreta esta composición se puede encontrar en: www.youtube.com/watch?v=DwA052GMGe4.

⁵⁷ Para Michel Chion, la música empática es una música que «expresa directamente su participación en la emoción de la escena. [...] Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra "empatía": facultad de experimentar los sentimientos de los demás» (M. ЧИОН, *La audiovisión...*, p. 19).

por lo que, desde el punto de vista adorniano, se trataría de formas artísticas conformistas, sumisas y cómplices de los horrores sociopolíticos que se narran. Desde estas coordenadas de análisis podemos interpretar el carácter desconectado, aséptico y anempático de la música de Chopin y Bach en *Salò*, donde no se produce una identificación entre la banda sonora y el desgarramiento y el horror que trascienden de la escena.

Sin embargo, el personaje de la Pianista se muestra ambivalente, lo que se revela en la última sección del largometraje, en el «Círculo de la Sangre», durante una escena en la que la Signora Castelli cuenta un relato monstruoso que incluye referencias a la escatología, la violación, el castigo corporal, torturas y crímenes, y que la Pianista acompaña con una composición de Enio Morricone⁵⁶ que recuerda a la emancipación de la disonancia de la fase del expresionismo atonal o del dodecafonismo de Arnold Schönberg. A través de esta composición, la Pianista asume en el seno de la expresión musical todo el sufrimiento y la barbarie de la sociedad gracias al elemento disonante. Es en esta escena donde, por primera vez, la música se hace cómplice —empáticamente—⁵⁷ tanto del espectador como de las víctimas. La obra es el reflejo, en el plano diegético, tanto de la subjetividad de la Pianista como actor social como de la colectividad, representada por las víctimas. El empleo de un lenguaje disonante revela las sombras de las luces de la Ilustración, momento en el que la Pianista logra hacer consciente el inconsciente colectivo y dar reflejo en la expresión artística a las contradicciones y los antagonismos sociales. En este sentido, en una sociedad donde las contradicciones sociales se revelan cada vez más evidentes, ya no tiene cabida una música tonal, consonante, armoniosa e idéntica, como la música de Bach o de Chopin que se había interpretado hasta ahora. Lo que la Pianista nos muestra aquí es precisamente la destrucción musical de la armonía, y es a través de esta destrucción de la belleza de la música tonal con la irrupción de la composición disonante de Enio Morricone *à la manière de Schönberg*, como se confiere una voz a las víctimas silenciadas por la barbarie, se les da un nombre y se les asigna un espacio en la historia.

Nuestra interpretación se ve reforzada por el hecho de que, en la secuencia que sigue, después de interpretar una transcripción para piano del *Inno a Roma* de Puccini que suena al mismo tiempo que los Señores, los colaboradores y los soldados cometen la tortura, la violación y genocidio sistemático de las víctimas que no han sido moldeadas por la estructura dantesca de la máquina disciplinaria, al no poder mantener por más tiempo un compromiso ético y estético con las acciones llevadas a cabo en la *villa*, la Pianista se ve obligada a suicidarse lanzándose al vacío desde

la ventana (fig. 11), lo cual supone tanto una inmolación o sacrificio como una alegoría de la «muerte del arte». Esta acción, el suicidio de la Pianista como alegoría de la muerte de un arte *estetizado*, nos invita a reconsiderar el rol de la composición atonal de Morricone, que se revela como una alegoría de la resistencia crítica del arte. Desde el punto de vista adorniano, este gesto se puede analizar como la expresión de un grito de horror, de dolor y de sufrimiento de las víctimas, lo que expresa el antagonismo entre música y sociedad, entre el goce estético y la ética política como consciencia del momento histórico.



Fig. 11. *El suicidio de la Pianista*. Fuente: fotograma capturado del DVD de P. P. Pasolini, *Salò o los 120...*, *op. cit.*

Ennio Morricone, asesor musical de Pasolini en *Salò*, indica que la composición a la que aludimos en estas líneas fue una petición particular de Pasolini, lo que revela el lugar espacial que el realizador italiano había reservado a la Pianista como figura de resistencia:

Todos los temas, salvo uno, procedían de la tradición clásica. Recuerdo algunos célebres para piano de Chopin, así como tonadas para orquestinas con los que los militares bailaban unos con otros, pero aparte de alguna adaptación o pieza secundaria, el único tema original escrito por mí lo concebí, por requerimiento de Pasolini, para un solo de piano: el solo que se escucha tocado por la pianista, justo antes de que se suicide tirándose por la ventana al final de una orgía. Pasolini lo quiso dodecafónico y disonante.⁵⁸

En este sentido, la pieza disonante que Morricone compone al estilo de Schönberg es clave para comprender la película, pues, a través del uso descarnado de las disonancias, puede hablarse del «dolor no transfigurado del hombre»⁵⁹ y criticar la barbarie hiperracionalizada de la Segunda

⁵⁸ Ennio MORRICONE, *En busca de aquel sonido. Mi música, mi vida*, Barcelona, Malpa-so Ediciones, 2017, p. 83.

⁵⁹ T. W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2008, p. 45.

Guerra Mundial y de los regímenes totalitarios en tanto que sucesores de la Razón ilustrada —radicalizada e hipertrofiada— y de cierta idea de la modernidad.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha señalado que Pasolini no se conforma con una adaptación *à la lettre* fiel al texto del marqués de Sade, sino que, desde un punto de vista ético y político, Pasolini se compromete como artista y se sitúa del lado de los condenados y de los oprimidos: las víctimas de un exceso de poder. Y esto lo consigue con el uso que hace del material artístico de su medio de expresión, el audiovisual. Siguiendo lo que Adorno denominó crítica inmanente, la obra de arte es relevante socialmente siempre y cuando sus estructuras formales digan algo del contenido, cosa que Pasolini consigue de un modo magistral no solo a través de una estructura dantesca, sino también gracias a la narración musical. Por eso, sin obviar el mensaje crítico que se extrae del contenido de la película, nuestro análisis ha querido mostrar la importancia que el cineasta atribuyó a lo sonoro, ya que, tanto en la elección de una música atonal y dodecafónica como la de Schönberg, así como con el suicidio de la Pianista, se revela el sentido del filme como expresión de la angustia y del sufrimiento humano, haciendo de esta una obra de arte auténtica.

Ante el horror de lo que está sucediendo, desde el punto de vista del «compromiso» con una situación sociopolítica aberrante, el arte ya no puede maquillar, enmascarar o hacerse cómplice de la barbarie. No es posible escribir poesía después de Auschwitz, escribía Adorno. El arte no puede seguir expresando y embelleciendo una sociedad que se ha revelado barbárica. El compromiso del arte con el régimen tanatopolítico llega a un punto tan insostenible que la Pianista, tan pronto como se le revela la función estética que está destinada a realizar en el mundo de lo narrado, en un acto de responsabilidad moral y político, *debe* suicidarse. El suicidio, como alegoría del final o de la «muerte del Arte», refiere aquí a un cambio de régimen histórico, una ruptura epocal: el fin de la modernidad, el fin de una concepción del mundo a través de grandes relatos y grandes narrativas y, especialmente, el final de un tipo de arte tal como se podía entender hasta 1945, momento en el que el discurso del arte pasa a ser un inestable y, en la mayoría de los casos, un discurso sobre un arte degenerado o desestetizado, en donde ciertas prácticas artísticas, como la «nueva música», pueden desempeñar el papel de rebelarse contra el régimen de las apariencias bellas y constituir una crítica radical comprometida con la realidad y su momento histórico-social.

La elección estético-musical de Pasolini se justifica también si atendemos al paradójico discurso que Sade retrata en sus escritos, en los que la violencia vestida de razón existe sin afirmar su «derecho a existir, [...] existe sin decirlo», y existe, por tanto, desde el silencio de quienes siendo criminales otorgan a sus atrocidades un valor soberano: «Sade, al escribir, rechazando el engaño, [...] *habla*, pero habla en nombre de la vida silenciosa, en nombre de una perfecta soledad, inevitablemente muda». ⁶⁰ Pasolini, por su parte, utiliza la música para hablar a los hombres desde la soledad, desde el aislamiento, para dar voz a esta violencia sufrida en silencio de manera que el espectador pueda situarse al lado de las víctimas, de los oprimidos, y escuche el grito de horror ante la barbarie y el sufrimiento del fascismo: «Pasolini clama con las víctimas [...], compartiendo el llanto de los torturados, él se sitúa abiertamente a su lado». ⁶¹

Isaac Álamo Pérez
Universitat de Barcelona -
Université Aix-Marseille
isaac.alamo.perez@gmail.com

Nekane García Amezaga
kediceneka@hotmail.com

⁶⁰ G. BATAILLE, *El erotismo...*, p. 195.

⁶¹ A. MACCHIOCCHI, «Quatre hérésies...» en S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini...*, p. 340-341.

LA DIALÉCTICA DEL ARTE EN *SALÒ O LOS 120 DÍAS DE SODOMA* DE PIER PAOLO PASOLINI

En este artículo se aborda un análisis de *Salò o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, adaptación fílmica de la novela inacabada del marqués de Sade *Les cent-vingt journées de Sodome*. En *Salò*, Pasolini sitúa el argumento en un marco histórico diferente —una villa cercana a Salò, capital de la República Social Italiana, último bastión del fascismo (1943-1945)—, y transforma la sexualidad sádica en fascista para utilizarla como alegoría política contra la estructura del poder, crítica que hace extensible a las democracias burguesas y a la sociedad de consumo neoliberal. Nuestro trabajo pretende analizar la adaptación de la novela al medio fílmico, explorar la noción de sexualidad como alegoría política y examinar la figura de la Pianista, aportación original de la adaptación de Pasolini. Para ello nos apoyamos, por un lado, en la noción de somatopolítica de Michel Foucault y Giorgio Agamben como tecnología de gobierno de los cuerpos —en sus dos variantes: la tanatopolítica y la biopolítica— y en los trabajos de Theodor W. Adorno, con los que se pretende analizar la radicalización de la Razón ilustrada como instrumentalización por parte de los regímenes totalitarios. Por último, desde estas coordenadas, consideramos el personaje de la Pianista y la música que interpreta en el largometraje como una figura de resistencia ante el poder, cuyo suicidio sugiere una nueva interpretación de *Salò* como una alegoría de la «muerte del arte» o la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz.

Palabras clave: Pasolini, Sade, tanatopolítica, biopolítica, sexualidad, fascismo, teoría crítica, Adorno, Agamben, Foucault, música, análisis audiovisual

THE ART DIALECTIC IN PASSOLINI'S *SALÒ OR THE THE 120 DAYS OF SODOM*

In this article we address an analysis of Pier Paolo Pasolini's *Salò or the 120 days of Sodom*, a film adaptation of the unfinished novel *Les cent-vingt journées de Sodome* by the Marquis de Sade. In *Salò*, Pasolini places the story in a different historical frame —a village close to Salò, headquarters of the Italian Social Republican, the last bastion of fascism (1943-1945)— and turns sadistic sexuality into fascist sexuality as a political allegory against the power structure, a critique he extends to bourgeois democracies and to the society of neoliberal consumption. Our work seeks to analyse the adaptation of the novel to the filmic medium; explore the notion of sexuality as political allegory; and examine the figure of the Pianist, Pasolini's original contribution. To this end, we focus, on one hand, on Michel Foucault's and Giorgio Agamben's notion of somatopolitics as government technology of bodies —in its two versions: thanatopolitics and biopolitics— and, on the other hand, on Adorno's writings, through which we approach the radicalization of enlightened reason as instrumentalization by totalitarian regimes. Finally, from this perspective, we consider the character of the Pianist and the music she performs in the film as a figure of resistance against power. Her suicide suggests to us a new interpretation of *Salò* as an allegory of the "death of art" or the impossibility of writing poetry after Auschwitz.

Keywords: Pasolini, Sade, thanatopolitics, biopolitics, sexuality, fascism, critical theory, Adorno, Agamben, Foucault, musical and audiovisual analysis

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

