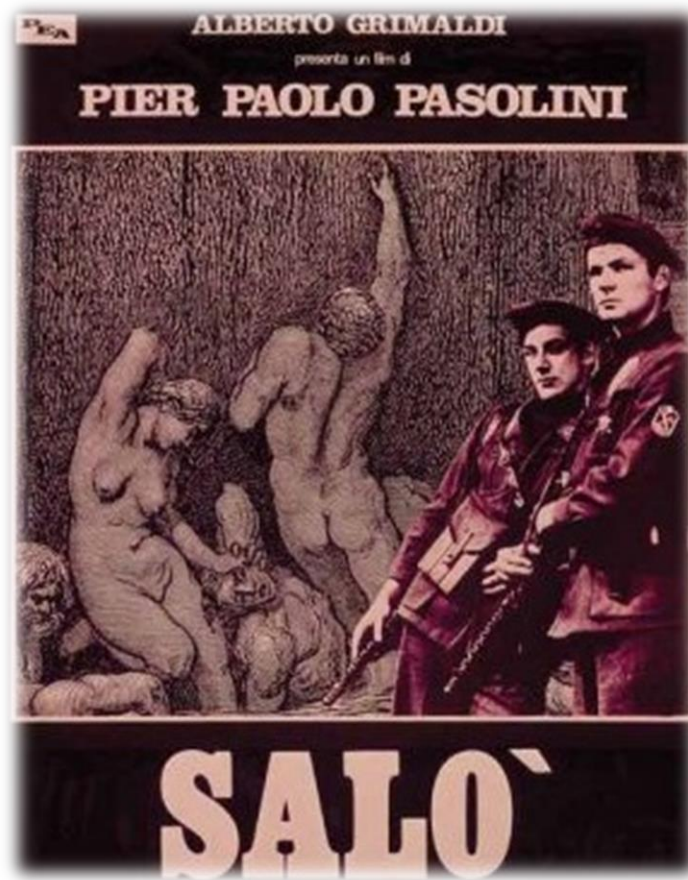


EL GOCE: LA PULSIÓN DE MUERTE EN LA OBRA SALÓ DE PASOLINI

- UNA REVISIÓN PSICOANALÍTICA -



CLAUDIA ALEJANDRA HERNÁNDEZ SOTO

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE PSICÓLOGA

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
INSTITUTO DE PSICOLOGÍA**

2016

***EL GOCE: LA PULSIÓN DE MUERTE EN LA OBRA SALÓ DE PASOLINI - UNA
REVISIÓN PSICOANALÍTICA***

PRESENTADO POR:

CLAUDIA ALEJANDRA HERNÁNDEZ SOTO

DIRECTOR

JAVIER ROJAS MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD DEL VALLE

INSTITUTO DE PSICOLOGÍA

2016

Agradezco inicialmente a mis profesores Anthony Sampson y Héctor Chávez por sus contribuciones académicas y enorme paciencia en la realización de esta monografía. Al profesor Javier Rojas por haber sido mi guía durante mi formación académica.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. PROBLEMA	1
3. OBJETIVOS	3
3.1. OBJETIVO GENERAL	3
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	3
4. JUSTIFICACIÓN	3
5. METODOLOGÍA	4
I PARTE: DE LA TRAGEDIA DEL PLACER AL PLUS DE GOCE EN EL SUJETO.	10
1. EL CONCEPTO DE PULSIÓN EN FREUD.....	11
2. PULSIONES: EROS Y THÁNATOS.....	14
3. SENTIR: PLACER VS DISPLACER	17
4. CIVILIZACIÓN: EL ÚLTIMO SOPLIDO	24
5. PLACER Y GOCE: EL CUERPO QUE HABLA	28
6. YO: SUJETO DE DESEO	30
7. GOCE: CASTRACIÓN Y LEY	32
8. EL GOCE: LA TERAPIA PSICOANALÍTICA	36
9. EL GOCE: LA PARADOJA DEL SUJETO (DISFRUTE DE LA COSA)	39
II PARTE: EL INFIERNO DE PASOLINI.	45
10. EL NACIMIENTO DE PASOLINI	45
11. PASOLINI: LA SOCIEDAD ITALIANA.....	47

12.	PASOLINI: EL FACISMO DE MUSSOLINI.....	54
13.	PASOLINI: EL LENGUAJE DEL SÉPTIMO ARTE	60
14.	PASOLINI: LA HERENCIA SADIANA.....	63
15.	PASOLINI: LA BRUTALIDAD DE LA SEXUALIDAD	69
III PARTE SALÓ - PASOLINI: LA PERVERSIÓN DEL PODER		73
16.	TRASGRESIÓN: LA LEY Y LA MUERTE.....	75
ANÁLISIS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA SALÓ O LOS 120 DÍAS DE SODOMA.....		83
CONCLUSIONES		115
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		121
ANEXOS.....		126

1. INTRODUCCIÓN

El texto que se expone a continuación busca presentar un esbozo general del tema y del problema que se realizará en este trabajo de grado, por lo que presentaré de forma breve los aspectos más relevantes y algunos de los hallazgos que me impulsaron a la elaboración de dicho escrito.

La idea de pulsión de muerte en Freud y el goce en Lacan, han despertado un gran interés en diferentes autores que se han preocupado por ahondar en este tema, como en aquellos lectores que se han inquietado por conocerlo. Por ello, siendo parte de los lectores inquietos, he querido pasar de sujeto pasivo a sujeto activo y de cierta forma innovar en la profundización de esta temática por medio del séptimo arte.

El concepto de pulsión de muerte está relacionado con la búsqueda del placer en el sujeto, pero no es, sólo esta búsqueda la que despierta el interés en Freud para formular toda una teoría alrededor de las pulsiones, sino las formas, los actos que el sujeto mismo lleva a cabo para hallar en él un estado anterior de su vida, en el que no se incluye propiamente la preservación de la vida. Freud dirá en su ensayo Más allá del principio de placer (1920) que las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción, secundariamente se dirigirán hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva.

Respecto a esto, parafraseando a Lacan existe un concepto denominado goce que, de acuerdo a su definición, no se aleja de la pulsión de muerte descrita por Freud, ya que ésta pulsión será la base, sobre la cual el autor plantea que el goce se opone al principio del placer, le grita que conseguir el “Bien Supremo” es imposible. Si lo consiguiera habría extinción del deseo, por lo

tanto, el goce se distancia del placer hasta el punto de asociarse no al bienestar sino al dolor, frente a lo cual se puede decir que es un más allá del placer.

De esta manera, este trabajo de grado tiene como finalidad, presentar el análisis de la película Saló del director italiano Pier Paolo Pasolini, a través de una revisión psicoanalítica del concepto de pulsión de muerte planteado por Freud y el de goce planteado por Lacan, los cuales han sido abordados también por otros autores. La característica principal de esta monografía es realizar el análisis de dicho film a la luz de los componentes teóricos psicoanalíticos propuestos por Freud y Lacan, enlazados con el dominio político que se ejerce sobre la sexualidad, para esto se pretende analizar críticamente la moral sexual.

A continuación, procederé a exponer algunos de los temas que presentaré en este trabajo. En la primera parte de este escrito, se llevará a cabo la delimitación de los conceptos pulsión de muerte y de goce. En la segunda parte, se espera abordar los aspectos históricos que influyeron en el director para la realización de la obra, así como también se analizarán los elementos morales de la sexualidad en el entorno político que se ponen en escena durante el desarrollo de la película. Por consiguiente, mi interés en la elaboración de este trabajo de grado, es conocer la relación de estos conceptos con la obra cinematográfica Saló del director Pier Paolo Pasolini.

2. PROBLEMA

El presente trabajo de grado pretende realizar una lectura sobre el concepto de pulsión de muerte de Freud y el de goce de Lacan, donde se espera analizar los puntos de convergencia y divergencia de dichos conceptos, que tienden a representarse sobre el supuesto de la idea de “muerte” y “dolor”. De esta manera, llevaré a cabo una revisión psicoanalítica, que permitirá hacer un análisis sobre las manifestaciones de estos supuestos, en una búsqueda más allá del placer, en la pulsión de

muerte y goce en la obra cinematográfica Saló de Pasolini. Teniendo en cuenta también los aspectos culturales, ideológicos y políticos que motivaron al autor para la producción de este film.

En Saló, Pasolini critica el abuso que se ejerce por medio del poder político y en el film representa cómo actúa la burguesía, la religión y los líderes políticos en el fascismo. Hace uso de las imágenes para visibilizar el dominio que se tiene del hombre en aspectos sexuales catalogados como “actos perversos”. La política y la sexualidad se implican en el film, la perversión sexual pasa a ser secundaria frente a la perversión del poder. Se hace necesario un análisis de los lazos de la pulsión de muerte y de goce con la manifestación en la obra de los aspectos sociopolíticos que motivan su creación. Intentaré entonces, hacer un análisis en el que la moral (sexual) esté en el centro y se cruce con la pulsión de muerte y el goce quienes les darán su base de existencia.

Teniendo en cuenta lo anterior abordaré el siguiente interrogante: ***¿Qué relación se puede establecer entre el concepto de pulsión de muerte de Freud y el de goce de Lacan con la obra cinematográfica Saló de Pasolini?*** Para responder dicho cuestionamiento realizaré un análisis de la definición de ambos conceptos. Al respecto de la hipótesis de la existencia de la pulsión de muerte, Freud la define como: “una necesidad primaria de la vida orgánica de retornar a lo inanimado, reconociendo en ella la tendencia obstinada del sujeto por buscar el mal donde impera la destrucción, la desintegración y la disolución de lo vivo”. (Freud, 1920, p.38). En relación con esto, Lacan citado por Braunstein define la noción de goce como:

“(…) El sentido en el que el cuerpo se experimenta, es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Indiscutiblemente, hay goce en el nivel en que comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada”. (Braunstein, 1990, p. 17).

Mediante los planteamientos expuestos por estos autores, la pretensión de esta monografía es analizar a partir del material bibliográfico, en su mayoría de corte psicoanalítico, las diferentes escenas que emergen en la obra Saló de Pasolini, a la vez que intento demostrar si los términos pulsión de muerte y goce tienen una relación con el contenido histórico y político que se muestra en la película.

3. OBJETIVOS

3.1.Objetivo General

Analizar la relación que se puede establecer entre los conceptos de pulsión de muerte de Freud y el de goce de Lacan con la obra cinematográfica Saló de Pasolini. A través de una revisión de textos psicoanalíticos. Contando, también con el momento histórico, político que atraviesa el director al momento de producir la obra.

3.2.Objetivos Específicos

- I.** Delimitar el concepto de pulsión de muerte y de goce.
- II.** Examinar los aspectos históricos y políticos que influyeron en el pensamiento del autor y la realización de la obra cinematográfica Saló.
- III.** Analizar de forma crítica la moral sexual, por medio de las manifestaciones sexuales que transgreden dicha noción en la obra Saló de Pasolini.

4. JUSTIFICACIÓN

La presente monografía, se enmarca en un interés académico, desarrollándolo desde la teoría psicoanalítica, con el fin de enriquecer los conocimientos teóricos en torno a la temática del goce y de la pulsión de muerte, y la relación de estos conceptos con la obra saló de Pasolini, a partir del

análisis psicoanalítico. Mi interés académico como también artístico, han requerido una revisión bibliográfica, en la cual se ha planteado de acuerdo con lo propuesto por Freud que el individuo no siempre busca el bienestar, no sólo se rige por el principio del placer: hay una búsqueda que va más allá “(...) el organismo sólo quiere morir a su manera” (Freud, 1920, p. 39). Con lo anterior, se puede decir que la búsqueda de la satisfacción de una pulsión es tan distinta como los individuos mismos, configurándose como un medio de expresión. Por lo tanto, se emprende este proyecto con el propósito de analizar desde una mirada psicoanalítica la obra Saló. Bien diría Pasolini citado por González (1997) al afirmar que: “la literatura y el cine están al servicio de la expresión, abriéndose camino al mundo mediante el lenguaje. Y como lenguaje, tenemos la tarea de develar esos signos más allá de lo evidente” (p. 185)

Esta monografía tiene como propósito enriquecer el corpus teórico en el área de la psicología clínica, a partir de la comprensión, desarrollo y análisis de los conceptos pulsión de muerte y de goce con relación a la película Saló, con lo cual se espera poder brindar más elementos a la psicología clínica desde la creación artística del séptimo arte y los aportes culturales y políticos que se visibilizan a través de éste, proponiendo una mirada crítica acerca de la moral sexual y haciendo uso de las imágenes que Pasolini ofrece en su película.

5. METODOLOGÍA

Este trabajo de grado será de tipo monográfico, lo cual permitirá estructurar y desarrollar este escrito de forma expositiva - argumentativa. Pretendo ahondar en los conceptos pulsión de muerte y de goce en la obra Saló de Pasolini, por medio de la lectura del material bibliográfico, la filmografía requerida y revisada para el trabajo de grado.

Igualmente, bajo el método hermenéutico, busco llevar a cabo una interpretación a la luz de la teoría psicoanalítica, que permita acceder a las consideraciones subyacentes, derivadas del corpus teórico relacionado con la presente temática de interés, pretendiendo con ello el desarrollo de un análisis crítico que brinde la oportunidad de concebir estos conceptos: pulsión de muerte y goce, como las herramientas que me permitirán ir más allá de los parámetros morales y políticos que se vislumbran como el paradigma del placer con relación a los actos de la sexualidad.

Por tanto, como tentativa y propuesta de revisión documental se han escogido tres ejes para la investigación monográfica:

- ❖ Una delimitación del concepto de pulsión de muerte y de goce desde la revisión psicoanalítica.
- ❖ Los aspectos centrales históricos y políticos en la vida y obra del director
- ❖ La relación entre las nociones de pulsión de muerte y de goce con la obra cinematográfica.

En este propósito, se abordarán los siguientes textos, realizando una lectura detallada de los mismos y como punto de partida tomaré los escritos:

- *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico, Más allá del principio del placer*, de Sigmund Freud, en el primero, el autor esboza una idea central sobre el principio del placer, mostrando su función en la constitución del aparato psíquico sustentado, en primera instancia, en una necesidad primaria del individuo. Posteriormente, en su segundo ensayo del *más allá...* desarrolla la tesis del concepto de pulsión de muerte, teniendo en cuenta el principio del placer descrito anteriormente en sus obras y a partir de este concepto, se despierta el interés en otros autores como Lacan sobre el término goce, el cual realiza una relectura que permitirá enriquecer teóricamente este escrito, ayudando a dar respuesta al problema planteado.

Otros textos como:

- *La pulsión de muerte de Freud a Lacan*, de Dominique Poissonnier, en el cual se realiza, también, una conceptualización de estas nociones que atraviesan este trabajo de grado por lo que será fundamental para esta monografía.
- *El goce un concepto Lacaniano*, de Néstor Braunstein, es un texto que permite realizar una revisión detallada de este término que ha desarrollado Lacan a partir de los postulados freudianos de la pulsión de muerte. Así mismo, se examinarán otras obras psicoanalíticas que abarcan esta temática, como los *Escritos II* de Lacan, específicamente el capítulo *Kant con Sade*, donde se desarrolla la tesis del imperativo categórico que permitirá criticar, comprender el juicio que se hace sobre la sexualidad. Este material bibliográfico que ha sido revisado hasta el momento, intentará responder a la pregunta consignada en este escrito.
- *La histeria en el siglo Cap. Goce Letal, Goce Sacrificial* de Catherine Millot. En esta sección la autora recoge alguno de los postulados de Freud con relación a los aportes realizados por Ferenczi, respecto a la idea del surgimiento del goce en el individuo a partir de la introducción de la ley interdictora del padre, capítulo el cual, será importante en el momento de desarrollar el apartado sobre el más allá y el goce.
- *Transgresión, goce y profanación, contribuciones desde el psicoanálisis al estudio de la violencia y la guerra*, de María Clemencia Castro; material bibliográfico, que retoma el

concepto de goce de Lacan direccionado hacia la violencia propiamente en la guerra, lo que permitirá relacionar dicho escrito con el tema central de la obra Saló.

- *Entre filosofía y literatura Cap. Prefacio a la Transgresión* de Michel Foucault, este ensayo que propone el autor francés será una pieza clave para ahondar en la temática de la transgresión del goce en el ámbito político, demostrando a su vez, el aspecto filosófico que no se aleja para comprender en cierto modo, algunas de las ideologías políticas que se aprecian en la época en la que es creada el film.
- *Historia de la sexualidad. Vol. I y II*, de Michael Foucault; estas obras serán una pieza clave, porque permitirán desarrollar un análisis desde el punto de visto filosófico, como también psicológico de la moral sexual de la cultura occidental.

Es importante mencionar, que además de estos textos de tipo psicoanalíticos revisados hasta el momento, irán surgiendo otros en el camino, con los cuales se podrá apoyar el problema de esta monografía, teniendo en cuenta también, la revisión filmográfica y bibliográfica sobre la vida y obra del director Pier Paolo Pasolini. Dentro del material bibliográfico revisado del director, se han encontrado diferentes libros:

- *El tiempo de lo sagrado en Pasolini* de Fernando González, libro en el que se recogen los datos biográficos del cineasta, que vislumbran algunos de los contextos sociales y situaciones en las cuales el director se vio enfrentado y que de alguna u otra manera lo impulsaron a producir muchas de sus grandes obras como una crítica a esos contextos.

De igual forma, se encuentra también el libro:

- *Pier Paolo Pasolini la brutalidad de la coherencia* de Miguel Ángel Barroso, en donde este autor dedica todo un análisis cinematográfico de la obra *Saló*, evidenciando también algunas diferencias sobre la obra escrita por Sade y la adaptación ejecutada por Pasolini.
- *El Facismo europeo* de S.J Woolf y Otros, en este texto se revisará la vertiente histórica, específicamente el facismo en Italia, con el cual permitirá tanto al escritor como al lector dar cuenta del contexto político con el que se desarrolla la película como una posible crítica al totalitarismo de la época.
- *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* de Jean Duflot, es una compilación bibliográfica, en la cual se encuentran algunas de las entrevistas realizadas por este autor al cineasta italiano, de las cuales se espera poder rastrear algunos datos fundamentales para abordar y desarrollar el segundo objetivo de esta monografía.

Posteriormente, se tendrá en cuenta, material audiovisual de entrevistas realizadas al director que permitirán ampliar las motivaciones que impulsaron la creación y producción de sus filmes, en las que se incluye *Saló* como la obra a analizar en este trabajo de grado.

En este sentido, durante la elaboración del presente escrito, se espera mantener una reflexión constante sobre el material bibliográfico revisado, con el propósito de emprender construcciones personales que se apoyen en argumentos teóricos apropiados, que permita reconocer que la realización de esta monografía, más que una actividad de reproducción será una acción de producción personal y profesional.



Imagen 1. *The empyrean*. Gustave Doré. 1832. Basado en el infierno de Dante Aligheri, la divina comedia.

La película *Saló* es dividida en cuatro segmentos, inspirados en los círculos del infierno de Dante. (Barroso, 2000, p.214)

I PARTE

DE LA TRAGEDIA DEL PLACER AL PLUS DE GOCE EN EL SUJETO.

“El hombre ha nacido para gozar y sólo a través de sus desenfrenos llega a conocer los más dulces placeres de la vida: sólo los idiotas se retienen.”

Marqués de Sade.

Son muchas las ocasiones en las que se ha hablado y se ha visto desde el punto de vista biológico, el placer como un resultado benéfico para el individuo y que se obtiene desde diferentes aspectos¹ incluso el corporal; ya que se ha considerado el cuerpo como un “templo sagrado y meramente reproductivo” el cual no puede ser dañado, ni maltratado, conscientemente el individuo busca siempre satisfacer aquellas necesidades que se consideran principales para la supervivencia humana. En este capítulo intentaré abordar de forma clara, cuál es la concepción que se tiene hasta el momento sobre el placer desde el sentido común o de aquello que también podría denominarse la psicología popular², esbozando en este apartado que aquello que se ha designado como *placer* no siempre resulta ser una satisfacción positiva, benéfica en las personas, apoyándome en diversos autores principalmente en Freud, Lacan entre otros desde la psicología clínica-psicoanalítica que realizaron grandes aportes a esta cuestión que aquí planteo, desarrollando principalmente la tesis desde Freud que existe en el individuo un más allá del placer que se encuentra en una estrecha relación con la muerte. No muy alejado de esta idea, Lacan intenta también, demostrar que a partir

¹ Con esto me refiero a algunas de las necesidades “primarias” con las que el individuo cuenta desde el momento de su nacimiento y que se constituyen como una pieza fundamental para la obtención de ciertos fines de la “naturaleza humana”; como, por ejemplo: la necesidad de alimentarse, la cual se piensa comúnmente es benéfica para el individuo.

² Se comprende la psicología popular (sentido común) como un conjunto de creencias muy arraigadas en una cultura respecto a un tema en particular.

de este dualismo entre la vida y la muerte, existe un “goce” en el individuo que se origina entre la lucha del placer y del displacer.

1. El concepto de pulsión en Freud.

Describir esta idea que es un concepto fundamental para este escrito, me exige hacer un recorrido a lo largo del pensamiento freudiano en algunas de sus obras, ya que el concepto se construyó a partir de insinuaciones anteriores a 1920. En *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), Freud había encontrado que la pulsión sexual tenía un componente agresivo. En *Pulsiones y destino de pulsión* (1915), el análisis de los pares opuestos sadismo-masoquismo y odio-amor, le revela a Freud que la relación de estos se halla en las pulsiones yoicas o de autoconservación y no en las sexuales. A partir de estos enunciados propuesto por Freud, se entiende que el concepto de pulsión es para este autor un pilar de muchas de sus grandes obras, de las cuales me valdré para poder argumentar la tesis que he querido trazar en este trabajo. Vemos pues que la pulsión es una noción que resulta de una relación entre diferentes díadas que se encuentran relacionadas con el aspecto sexual, la libido que más adelante el mismo Freud replanteará y que contiene un factor agresivo en el sujeto. Dicho factor agresivo, desde la rama de la biología es caracterizado como un elemento negativo para el ser humano, lo que podría leerse como una amenaza a la vida misma; es decir, si hay agresividad por ende existe un pensamiento de muerte inconsciente que impera en el individuo.

La muerte resulta ser entonces, el adversario de la vida de aquello que se intenta conservar a toda costa y de la que culturalmente todas las personas se aferran para continuar disfrutando de muchos placeres que son considerados como benévolos para la humanidad. Es por ello, que la muerte es un tema que ha despertado un gran interés en todas las organizaciones sociales, quizás

por estar cubierto por un velo de misterio. Su existencia innegable ha llevado a que alrededor de ella se haya construido una cantidad considerable de prácticas culturales en las que se han puesto de manifiesto interpretaciones culturales. “La muerte es una realidad... Una realidad desconocida a la que cada una de las civilizaciones se ha enfrentado inventando formas felices, tristes o indiferentes de coronar sus vidas”. (Caycedo, 2007, p.333)

Más que el cese mismo de la vida, la muerte es una idea que en el acontecer psíquico de los sujetos tiene una representación diversa. Su influencia puede evidenciarse en las artes, las ciencias, la filosofía y la religión. Cada una de estas áreas aborda una dimensión diferente del individuo y es por esto, que el psicoanálisis como una corriente teórica que define aspectos puntuales del desarrollo y actuar humano, ha hecho un aporte sustancial a esta cuestión. Freud realizó sus primeros acercamientos al tema, a través de sus trabajos con pacientes neuróticos, algunos de los cuales desarrollaban su conflicto a partir de la experiencia de perder a un ser querido, especialmente al padre. El descubrimiento del *complejo de Edipo* le dio a este autor mayores reflexiones para constatar que existe un deseo hostil inconsciente, ambiguo, un deseo de muerte dirigido hacia el progenitor y que, de acuerdo con la estructura psíquica del sujeto, es el origen de patologías nerviosas como las histéricas y las obsesivas.

Las fantasías y los sueños, componentes típicos de la neurosis, sirven de escenarios para las entramadas historias en las que la muerte, esa pulsión autodestructiva que se plantea al inicio hace su aparición. Diálogos con personas que ya no están, asesinatos cometidos por el soñador, juicios por algún crimen o simplemente asistir a un velorio, son algunos de los ejemplos que nos ofrece Freud cuando en el análisis de estos, determina que un deseo arcaico como el de la muerte puede hacerse actual en cualquier momento. Tal deseo guarda relación con el sentimiento de culpa que experimentan los obsesivos y que los lleva a estructurar toda una serie de rituales que les ofrece la

opción de impedir hacer algún daño. La muerte en la fantasía, tiene un equivalente de afecto a la muerte en la realidad, lo que la hace presa de los más feroces reproches a los neuróticos. Es necesario aclarar que toda esta descripción de muerte que aquí planteo, es con el fin de obtener un acercamiento a una creencia que como ya se mencionó anteriormente, suelen poseer diferentes culturas y que aunque es un aspecto muy cercano al sujeto, son pocos los que realizan un ejercicio consciente sobre si se puede considerar a la muerte como un resultado del placer (positivo) o del displacer (negativo) del que hablaré con detenimiento más adelante, cuando aborde específicamente la pulsión de muerte que Freud desarrolla a partir de los diferentes tropiezos que tuvo a lo largo de su teoría psicoanalítica respecto a este punto. Bien, resumiendo un poco en lo que concierne al concepto de pulsión que describe Freud en algunas de sus primeras obras y de las cuales se sirvió para dar cuenta de la relación cercana en la que se encuentran la vida y la muerte. Mencionaré la definición que algunos autores comentan respecto a las interpretaciones Freudianas y que resumen en cierto modo todo lo propuesto hasta el momento. De acuerdo con Lanplanché & Pontalis (1967):

“La pulsión es un proceso dinámico consistente en un *empuje* (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su *fin* es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al *objeto*, la pulsión puede alcanzar su fin (...) esta pulsión es a su vez, una pulsión agresiva que designa, para Freud, las pulsiones de muerte, en tanto que dirigidas hacia el exterior. El fin de la pulsión agresiva es la destrucción del objeto”. (p. 324-327).

Así pues, esta noción que describe Freud del concepto de pulsión sobre su teoría del más allá, resulta ser un eje para la comprensión del aparato psíquico. Por lo que he querido demostrar un

poco, que, aunque éste parece ser una idea simple, se vislumbra que, sin la contextualización del mismo, no sería posible llegar a una comprensión clara de la idea de muerte en Freud.

2. Pulsiones: Eros y Thánatos

Ya he mencionado que todo el comportamiento humano está motivado por un aspecto central denominado placer y que este se encuentra desde Freud en las pulsiones (pulsión sexual), las cuales no son más que las representaciones neurológicas de las necesidades físicas (el punto de vista biológico). Pues bien, en sus primeros ensayos³ Freud se refirió a ellas como pulsiones de vida. Estas pulsiones subsisten en la vida del sujeto, motivándole a buscar y suplir sus necesidades primarias como la de alimentarse, además de la necesidad misma de buscar sexo. Dicha pulsión sexual, se encuentra impulsada en el psiquismo por una carga energética llamada libido la cual se traduce a partir del latín significante de “yo deseo”.

A partir de dichas motivaciones emprendidas por el hombre, Freud consideró que estas pulsiones denominadas como pulsiones de vida (**Eros**) no podrían explicar toda la historia psíquica de las personas. La carga libidinal es una fuerza vibrante *-principio de placer-* que nos permite estar en un incesante movimiento y como una condición física que se genera de la misma, por ley esta actividad deberá lograr la inacción, lo que se traduce desde el lenguaje de la psicología clínica como la satisfacción, la paz, no tener más necesidades. Podría decir entonces, que el fin último de la vida, es la propia muerte. Bajo este supuesto, Freud (1920) empezó a considerar que, así como emergen las pulsiones de vida en la especie humana, había una pulsión de muerte (**Thánatos**), lo

³ Principalmente ensayos como: *Tres ensayos de la teoría sexual* (1905) - *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915). Posteriormente, en su ensayo *Más allá del principio del placer* (1920), Freud realiza una enorme distinción entre éstas, introduciendo la pulsión de autodestrucción que no es otra, que la muerte.

que lo llevó a pensar y a defender la idea que cada persona tiene una necesidad inconsciente y latente de morir.

Frente a estas pulsiones se plantea un dualismo incesante entre el placer y el displacer en el que el individuo se encuentra permanentemente, llevándolo a ciertos límites. Ejemplos como el amor y el odio, la agresividad, el suicidio e incluso el interés por determinadas sustancias son un ejemplo claro de esta pulsión a la que más allá de la vida se quiere llegar, que representa como bien lo planteó Freud aquel principio de nirvana, aquel soplo de vida que se agota en el sujeto y que ofrece en cierto modo la tranquilidad y quietud de un cuerpo que habla. Planteamientos como estos son lo que le dieron a Freud el fundamento de sus tesis sobre el más allá, una noción que para autores como Brown implica la búsqueda constante por parte de Freud por encontrarse entre el límite de la filosofía y la psicología, frente a lo cual menciona:

“Por ello, buscando siempre un dualismo, Freud volvió a la ambivalencia del amor y el odio, ambivalencia importante como el amor y el hambre en la filosofía y en la poesía románticas, y sobresaliente también en el cuadro clínico de la historia de casos psicopatológicos. Así obtuvo un nuevo punto de partida con la antítesis del instinto sexual y del instinto de agresión. Pero, de nuevo, los hechos empíricos que sugirieron la antítesis mostraron que el instinto sexual y el instinto de agresión no eran una dualidad esencial. Nadie ha mostrado más claramente que el mismo Freud cómo el amor puede convertirse en odio fusión de ambos en el fenómeno del sadismo. Así, para obtener una dualidad sólidamente establecida, Freud vuelve, para inspirarse, a la antítesis biológica de la vida y de la muerte, y enlaza la hipótesis de instinto de muerte biológica universal con el fenómeno psicológico del masoquismo”. (Brown, 2007, p.100).

Que en la vida anímica, acaecer psíquico del sujeto exista este dualismo estructural, si se tiene en cuenta el momento por el cual tiene que pasar todo individuo en la tríada edípica, ese deseo por la madre amor y ese odio por su padre, una pulsión de aniquilamiento que lo invade, es lo que se convierte más adelante en la resolución o sepultamiento del Edipo en el *Superyó*, una instancia psíquica que inviste y atrapa ferozmente al individuo; pero de una forma paradójica lo lleva a tener pensamientos de autodestrucción que se disfrazan a través de prácticas, rituales con los que el sujeto goza, pero esta cuestión del gozar es un tema en el que me centraré más adelante.

La vida y la muerte son aspectos muy importantes para la humanidad, son cuestiones que se entrelazan y de las cuales depende nuestro aparato psíquico. Hablar de vida sin nombrar la muerte es negar la existencia misma en la que se habita. Por ello, para Freud este dualismo en el que se sustentan los conflictos de la vida humana son el pilar de la terapia analítica, ya que es el lugar donde se le permite al sujeto poner en escena sus demonios, para otros autores en cambio resulta ser un obstáculo en el trabajo clínico. No obstante, autores como Hanna Segal frente al concepto de pulsión de muerte reconoce la utilidad del concepto en la clínica:

“Se objeta a menudo al concepto de instinto de muerte el hecho de que se ignore el ambiente. Esta observación es absolutamente errónea, ya que la fusión y las modulaciones de las pulsiones de vida y muerte que habrán de determinar el desarrollo eventual forman parte de las relaciones que se desarrollan con el primer objeto; y evidentemente el proceso será profundamente afectado por la naturaleza real del ambiente. Lo que anhelo es poder demostrar que, para mí, el concepto de muerte es indispensable en el trabajo clínico. Más allá principio del placer, más allá de la ambivalencia, de la agresividad, de la persecución, de los celos, de la envidia, etc., hay un empuje constante de fuerzas destructivas de sí y es el analista a quien corresponde hacerles frente”. (Segal, citado por Green et al. 1984, p.48).

Se puede concluir que el despliegue del *Eros* y *Tánatos*, se origina por la dinámica de fuerzas contrarias que se caracterizan por la oposición de una diversidad de pulsiones que el mismo Freud llamó parciales; pero estas pulsiones pueden ser anudadas principalmente en pulsiones de vida y pulsiones de muerte, las cuales son fuerzas constantes que son necesarias y constituyen al aparato psíquico, permaneciendo en conflicto.

3. Sentir: Placer Vs. Displacer

El término placer proviene del latín *placere* que significa gustar. Según la definición de la *Real Academia de la Lengua* (DRAE) existen dos descripciones. **1).** Agradar o dar gusto. **2).** Satisfacción, sensación agradable producida por la realización o suscepcción de algo que gusta o complace (p.1206). Podría decirse que ambas definiciones del término están mediadas por una sensación agradable, eufórica para el individuo que tiene como fin la satisfacción con relación a una necesidad, a través de ciertos estímulos provenientes del exterior que orientan al individuo a concebir dicho placer como una respuesta positiva y benéfica para el organismo. Esta definición denota una definición muy biológica del término, se observa incluso que en esta acepción, de entrada, se niega la posibilidad de que el placer pueda estar ligado también a una sensación displacentera, en la que el individuo puede encontrar una satisfacción, poniendo en tela de juicio la explicación que se le ha venido otorgando al placer como un principio netamente biológico, llevándolo desde la concepción del sentido común (cultura) a concebir dicha sensación como algo provechoso y que no puede amenazar la vida.

Respecto a esto, Freud planteó en su ensayo formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico (1911) que: “el yo-placer no puede más que desear, trabajar por la ganancia de placer y evitar el displacer, de igual modo el yo-realidad no tiene más que aspirar a beneficios y asegurarse contra perjuicios” (p.228). Esta afirmación demuestra una vez más, que incluso en Freud la

acepción del placer también fue descrita en un inicio sobre la base biológica, donde debe imperar la búsqueda del placer. No obstante, dentro de las acciones que son llevadas a cabo por las personas, como el masoquismo, por ejemplo, el cual es definido como una “perversión⁴” sexual en la que muchas personas encuentran satisfacción en el maltrato y la humillación. Frente a la sociedad estos actos son vistos como perversos, no tienen como objetivo la búsqueda de placer, sino que estas acciones atentan el estado de equilibrio en el que se debe encontrar el individuo. Freud apunta en su ensayo el problema económico del masoquismo (1924) que este tipo de masoquismo “es la crueldad o cualquier clase de humillación y de sufrimiento que se encuentra en el interior del organismo” (p.167), es decir, el placer es obtenido a través del dolor.

Resulta oportuno mencionar, que mi pretensión al analizar la definición que se ha venido otorgando alrededor del placer, es de carácter crítico, teniendo en cuenta los argumentos de Freud que guiarán este escrito y así poder comprender los aspectos que rodean y se interponen en el concepto de placer, lo que Freud denominó como un más allá del principio de placer⁵.

Ahora bien, tras las definiciones expuestas en este escrito, pasaré a dar a conocer la definición y los ejemplos que el mismo Freud brinda respecto al placer, el cual encadena con la pulsión de muerte y empezaré a ahondar en la propuesta de este autor, sobre la existencia de un más allá. Parafraseando a Freud (1920) el placer se refiere al principio de regulación del funcionamiento mental que tiene la finalidad de evitar el displacer y procurar el placer. El placer se liga de inmediato a la existencia de su opuesto displacer; por lo tanto en la vida anímica del sujeto, existen

⁵ “La perversión ha sido utilizado vulgarmente para referirse a un número considerable de conductas sexuales, y en ocasiones, no sexuales, consideradas corruptas, inmorales e inapropiadas con respecto a una pauta de normalización más bien imprecisa y cambiante”. (Rojas & Martínez, 2010, p. 12).

⁶ Lo que más adelante Lacan denominará como el Goce en el sujeto, a partir de los planteamientos de Freud.

dos principios⁶ fundamentales que representan el funcionamiento psíquico del mismo, ambos principios cobijan y regulan estos procesos de forma automática, que se denomina como principio de placer, un principio que según lo planteado por Freud (1920) “pone en marcha una tensión displacentera, y después adopta tal orientación que su resultado final coincide con una disminución de aquella, esto es, como una evitación de displacer o una reproducción de ella”. (p.7).

Este principio del placer, que menciona el autor se mantiene a su vez, en un principio de constancia; es decir, en una estabilidad en que todo sujeto deberá permanecer para poder conservar lo más baja posible o por lo menos constante, la cantidad de excitación que pueda tener en él, pero es aquí en este punto, en donde se pone en juego esa estabilidad del organismo por mantenerse en un estado de confort, puesto que si lo que se pretende es no dar liberación a ciertas pulsiones o como se nombró anteriormente ciertas necesidades, respondiendo a estímulos del ambiente, se cae entonces en un estado de displacer por el hecho mismo de reprimir ciertas pulsiones. De acuerdo a esto, Freud (1920) mencionó que:

“La situación de querer mantener una estabilidad, una constancia, no puede ser sino esta: en el alma existe una fuerte tendencia al principio del placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones la contrarían, de suerte que el resultado final no siempre puede corresponder a la tendencia al placer”⁷.

Con dicho planteamiento, vemos, cómo esa búsqueda de bienestar, no siempre está ligada al placer, si bien el autor postuló en su momento que el imperio del principio del placer estaba sobre

⁷ Parafraseando a Freud (1920). “El principio de realidad y el principio del placer, los cuales en una relación interdependiente se imponen como un principio regulador, dirigido hacia la búsqueda de la satisfacción”.

⁷ Ibíd. Pág. 09.

la organización de los procesos psíquicos, al observar ciertos casos clínicos se da cuenta que existe un más allá; es decir que se oponen al principio en cuestión.

El primer referente clínico al que se remonta Freud para dar explicación sobre este aspecto, es acerca de los sueños en las neurosis traumáticas, dichos sueños presentan dos características principalmente, las cuales dan cuenta de este más allá del placer. Los sueños en este tipo de neurosis, conducen al sujeto una y otra vez a la situación del accidente, de la que despierta con gran terror. En otras palabras, el sujeto está fijado psíquicamente al trauma, la fijación del sueño al trauma altera la función del sueño desviando su propósito; pero dejemos hablar al propio Freud (1920) sobre este asunto:

“(…) Quizá se esfuercen más bien por no pensar en él. Cuando se admite una cosa obvia que el sueño nocturno los traslada de nuevo en la situación patógena, se desconoce la naturaleza del sueño. Suponiendo que los sueños de estos neuróticos traumáticos no nos disuadan de afirmar que la tendencia del sueño es el cumplimiento de un deseo, tal vez nos quede el expediente de sostener que en este estado la función del sueño, como tantas otras cosas, resultó afectada y desviada de sus propósitos; o bien tendríamos que pensar en las enigmáticas tendencias masoquistas del yo”⁸

Al analizar este planteamiento expuesto por Freud se observa que este intento de cumplimiento de deseo busca obtener la explicación de los sueños, entendidos como compulsión a la repetición. En otras palabras, se repite la escena traumática con el objetivo de dominar el estímulo a través del desarrollo de angustia y convertir esa vivencia de terror en un cumplimiento de deseo, lo que resulta ser una objeción en la génesis que Freud había establecido en su ensayo de la interpretación

⁸ Ibíd, pp. 13-14

de los sueños, respecto de los mismos. El segundo ejemplo de esta cuestión, deviene de la observación clínica que Freud realizó en un menor de año y medio en el momento en que jugaba con un carretel que era arrojado reiteradamente. En el orden de las ideas anteriores, Freud (1920) postula en la dinámica del juego infantil que:

“(...) Un día hice la observación en donde el niño tenía un carretel de madera atado a un piolín. No se le ocurrió, por ejemplo, arrastrarlo tras sí por el piso para jugar al carrito, sino que con gran destreza arrojaba el carretel, al que sostenía por el piolín, tras la baranda de su cunita con mosquitero; el carretel desaparecía ahí dentro, el niño pronunciaba su significado “o-o-o-o”, *fort-se fue* y después, tirando del piolín, volvía a sacar el carretel de la cuna, saludando ahora su aparición con un amistoso “Da” *acá está*. Ese era, pues, el juego completo el de desaparecer y volver”⁹.

Con referencia a lo anterior, es evidente entonces, que a través de ese juego en el menor, lo que se ponía en marcha era la escena de la partida de la madre, que resultaba para el menor ser desagradable, pero al observar Freud la dinámica de dicho juego supuso que por medio de ese juego, el pequeño encontraba una ganancia de placer, pero de otra índole, una vez más se sustenta a partir de dicha observación la cuestión de que por medio del “dolor de la partida” el menor encontraba una satisfacción, se puede decir de tipo negativa, lo que pone en tela de juicio el problema del placer como una sensación propiamente benéfica.

Otro hecho de la experiencia, con el que Freud da sustento a su hipótesis del más allá..., se relaciona, con el proceso de la transferencia en la terapia psicoanalítica, lugar en el que el sujeto

⁹Ibíd, Pág.15

revive, repite aquellos sucesos reprimidos haciéndolos parte de su presente siendo investida, de este modo la figura del analista. Frente a esto Freud (1920) postula lo siguiente:

“El enfermo puede no recordar todo lo que hay en él de reprimido, acaso justamente lo esencial. Si tal sucede, no adquiere convencimiento ninguno sobre la justeza de la construcción que se le comunicó. Más bien se ve forzado a *repetir* lo reprimido como vivencia presente, en vez de *recordarlo*, como el médico preferiría, en calidad de fragmento del pasado. Esta reproducción, que emerge con fidelidad no deseada, tiene (...) se escenifica siempre en el terreno de la transferencia, esto es, de la relación con el médico”¹⁰.

Estas acciones de recordar sueños, pensamientos e incluso recrear juegos, funcionan como una repetición latente en el sujeto, que lo lleva a experimentar una sensación desagradable e incluso dolorosa; pero si resultan dolorosas dichos sucesos ¿Por qué el sujeto busca repetir aquello que se encuentra reprimido? Bajo este interrogante, pasaré a profundizar sobre esa cuestión a la que llegó Freud a través de sus observaciones clínicas. Los referentes clínicos aquí citados, dan un claro ejemplo de la *compulsión a la repetición* que contradicen el principio de placer y del cual puede suponerse que Freud extrae la tesis de este más allá, evidenciando así que no existe en el sujeto un gobierno del principio del placer, sino que éste, en cierta forma se ve amenazado por ciertas fuerzas que luchan por ser desalojadas de él. Cabe agregar, de acuerdo con Freud que la pulsión posee un carácter conservador porque guarda el estrato de la evolución de la materia, y que en su carácter conserva la búsqueda de un estado primario; el impulso al desarrollo y al cambio son engañosas manifestaciones de las pulsiones de conservación. La pulsión no aspira a nada desconocido y por eso, el estado al que impulsa es anterior al actual, contrario a lo orgánico. “La meta de toda vida

¹⁰ Ibíd, Pág.18

es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo.” (Freud, 1920, p. 38).

En efecto, ciertas fuerzas o pulsiones¹¹ que son reprimidas por el Yo, luchan por ser desalojadas, pero en ese momento se enfrentan mediante rodeos en función de las condiciones por el mundo exterior. De forma paradójica, frente a ésta dinámica, el sujeto busca preservar la vida y huir del sufrimiento, pero de lo que se da cuenta Freud es que el principio del placer, no sólo se centra en preservar la vida, sino que, por medio de su tesis de las enigmáticas tendencias masoquistas del yo, planteó el enigma del placer en el displacer, como mencioné en líneas anteriores. Dice Freud (1924): “ni aún la autodestrucción de la persona puede producirse sin satisfacción libidinosa” (p.176). Ese placer en aquello que es doloroso y que refleja aquel masoquismo, sustenta la hipótesis tanto de Freud como de Lacan, al mencionar que el sujeto no siempre persigue el bienestar, como puede apreciarse no todo es principio del placer, hay un más allá. Pero dejemos hablar al propio Freud:

“No hay duda de que la resistencia del yo consciente y preconsciente está al servicio del principio del placer. En efecto: quiere ahorrar el displacer que excitaría por la liberación de lo reprimido, en tanto nosotros nos empeñamos en conseguir que ese displacer se tolere invocando el principio de realidad”. (Freud, 1920, p.20).

La manera como el sujeto llega a la búsqueda del placer, deja mucho que pensar sobre si realmente lo que busca es una verdadera satisfacción de orden benéfico, que le permita seguir preservando su vida, pero con los argumentos que he venido estructurando desde Freud, queda claro que esta sensación sólo puede ser placentera, en la misma medida, en la que busca su placer

¹¹ Denominadas también como pulsiones de vida (*Eros*) y pulsiones de muerte (*Tánatos*)

a partir de su propio displacer. Por ello, la satisfacción de una pulsión implica una llegada, pero vemos que esa llegada no se cumple en todo momento, pues dicha satisfacción enfocada en una sensación desagradable, pero a su vez agradable sólo cabe en ser la satisfacción de la pulsión de muerte. Y es aquí, en este punto, en donde el término de la pulsión de muerte cobra real importancia, pues en el momento de hablar de éste, se reconoce un deseo latente del sujeto hacia la destrucción, a partir de actos que las otras personas no conciben como correctas.

4. Civilización: El último soplo

Si bien, la pulsión de muerte a partir del principio del placer, evidencia que en el sujeto existe una satisfacción de la pulsión por llegar a un estado inerte, a un lugar en el que no tenga que verse enfrentado con el mundo exterior, entre otras, esto es específicamente la muerte en el individuo, un estado de quietud, de reposo. A través de esta pulsión de muerte es que el sujeto encuentra su propio goce¹²; un goce que no se escabulle como el deseo, sino que siempre se trata de lo mismo, (compulsión a la repetición), siempre vuelve al mismo lugar, es lo que no cambia, lo que está ahí latente, por su orden en lo real.

El sujeto, es un sujeto que está a la orden del deseo por encontrar el placer en su propio displacer, por llegar a la autodestrucción y conseguir un estado de quietud; un nirvana en donde ese placer se convierte en una tragedia, que nos convence por completo de que lo que predomina mayormente en el individuo es esa pulsión de autodestrucción-pulsión de muerte- puesto que no se puede hablar de vida, sin hablar de muerte.

¹² Término el cual, trataré con más exactitud en el desarrollo de los capítulos posteriores que corresponden a la estructura de este trabajo.

La muerte en relación con lo social, reflejan un estrecho vínculo con la vida anímica de los seres humanos. A partir de (1914) y con la declaración de la Primera Guerra Mundial, Freud empezó a adelantar análisis psicológicos sobre diferentes textos de corte antropológico, sociológico, religioso, etc. Textos como *Tótem y Tabú* (1913) y *De guerra y muerte* (1915), Freud realiza un despliegue teórico acerca del origen de las prohibiciones-tabú- y su justificación, esta última solamente hallada en los arcaicos deseos del hombre y la explicación del actuar particular de la civilización frente a la realidad de la muerte. Respecto de la guerra y el proceder de los pueblos en ella, se encuentra una interpretación muy particular en la que pretende señalarnos que todos esos hechos son la representación de una vida psíquica que se escapa a las barreras impuestas por la civilización.

Nuestro inconsciente no cree en la muerte asegura Freud y nos comportamos frente a ella como si fuéramos inmortales. La experiencia de perder a un ser querido nos hace considerar que tal idea no es cierta y entonces llegamos a temer por nuestra propia vida. El dolor por la pérdida de un ser amado convive al lado de la satisfacción sentida por la recuperación de ese fragmento del yo que era ajeno en el difunto. El amado es también un enemigo que despierta en nosotros los más intensos sentimientos hostiles, de ahí la constante disputa del odio y el amor.

Frente a los hechos aquí planteados, la cuestión del placer y su más allá, se puede decir que la historia del hombre, es la historia de su represión, en donde la cultura restringe no sólo su existencia social, sino también su estructura biológica, no sólo partes del ser humano, sino su estructura pulsional en sí misma. Sin embargo, la restricción es la precondition esencial del progreso. El *Eros* incontrolado es tan fatal como su contrapartida: pulsión de muerte. Sus fuerzas destructivas del hecho de que aspira a una satisfacción que la cultura no puede permitir: la

gratificación como tal, como un fin en sí misma, en cualquier momento; por lo tanto, las pulsiones deben ser desviadas de su meta, e inhibidas es sus miras.

La cultura, la religión, la educación, etc; pueden construir muros alrededor de las mociones pulsionales arcaicas, levantando la ética que nos mantiene alejados del actuar como el hombre primitivo, pero acciones como las grandes guerras, demuestran desde Freud que cuando los requerimientos éticos ceden ante las demandas pulsionales, se puede llegar a actuar exactamente como los hombres arcaicos. Es allí cuando la civilización empieza con el objetivo primario; es decir, la satisfacción integral y perentoria de las necesidades son abandonadas, de tal forma que las vicisitudes de las pulsiones son las vicisitudes del aparato mental en la civilización. Los “instintos animales” se transforman en pulsiones humanas bajo la influencia de la realidad externa.

Las acciones de violencia, específicamente en las guerras, dan cuenta de la imposición de los requerimientos pulsionales con los que el hombre está equiparado y que hacen parte del aparato psíquico de toda una civilización. Freud citado por Castro (2005) nos expresa que:

“Por esas reflexiones pasó Freud en su elaboración acerca de la cultura y de la estructuración psíquica, así como en sus estudios sobre la guerra. Considerando la violencia como propia de todo individuo, advierte que sólo se desiste de su ejercicio a cuenta de ser enarbolada por el colectivo. Colectividad organizada que sostiene la cohesión por la ligazón de sentimientos entre sus integrantes es para Freud, la “condición psicológica” que impide la explosión de la violencia en su expresión individual. Es en la renuncia al uso individual de la violencia que ésta pierde su arbitrariedad, a cuenta de su delegación en el poder colectivo”. (p.30)

Es así como hasta el momento he venido abordando el concepto de pulsión y sus diversas transformaciones desde las diferentes elucidaciones propuestas por Freud y de las cuales se

sirvieron autores como Lacan para desarrollar su teoría del goce alrededor de la pulsión de muerte en Freud; por lo cual se hace necesario entonces, desarrollar la idea de goce en Lacan, teniendo en cuenta el recorrido que desde el padre del psicoanálisis se ha elaborado en este escrito y el cual será fundamental para la comprensión de los siguientes apartados que aquí se pretenden desplegar respecto a la noción de goce. Ambos términos serán fundamentales para el análisis que deseo realizar en el film de Pasolini, con el que se podrá demostrar si existe o no una relación entre ambos conceptos.



Imagen 2: La Historia de Juliette y de Justine los infortunios de la virtud. Marqués de Sade.

5. Placer y goce: El cuerpo que habla

“Si Freud centró las cosas en la sexualidad es porque en la sexualidad, el ser parlante balbucea”.

“Sólo se siente culpable quien cedió en su deseo”.

Jacques Lacan

En capítulos anteriores intenté realizar una definición sobre el concepto de pulsión de muerte, teniendo en cuenta cada una de las transformaciones por las cuales atravesó este concepto en algunos de los ensayos de Freud. En primer lugar, desarrollé la idea de pulsión, posteriormente pasé a la clasificación de esta pulsión en dos pulsiones principales en la obra freudiana, el dualismo de la vida y muerte con el que Freud concluye su más allá denominado pulsión de muerte.

Ahora bien, dado este desarrollo del concepto de pulsión de muerte en Freud pasaré a realizar una conceptualización de la noción de goce que surge en Lacan, quien se centra mayormente en la tesis que Freud ya había desarrollado sobre el placer, la muerte y la vida para fundamentar su obra psicoanalítica respecto al goce. Por lo que pasaré de Freud a Lacan así: Inicialmente Freud (1920) esboza que:

“Es posible que la muerte en sí no sea una necesidad biológica. Tal vez morimos porque deseamos morir. Así como el amor o el odio por una persona vienen en nuestro pecho al mismo tiempo, así también toda la vida conjuga el deseo de la propia destrucción. Del mismo modo como un pequeño elástico tiende a asumir la forma original, así también toda materia viva, consciente o inconscientemente, busca readquirir la completa, la absoluta inercia de la existencia inorgánica. El impulso de vida o impulso de muerte habitan lado a lado dentro nuestro. La muerte es en la compañera del amor. Ellos juntos rigen el mundo” (p.46)¹³.

¹³ Eros (pulsión de vida) - Tánatos (pulsión de muerte)

Ante la situación planteada, se entiende que desde el comienzo del psicoanálisis se suponía que el amor tenía toda la importancia -pulsiones de vida- pero ahora se sabe que para Freud la muerte es igualmente importante. Biológicamente, todo ser vivo, no importa cuán intensamente la vida pueda arder dentro de él, ansía el nirvana, la cesación de la “*fiebre llamada vivir*”¹⁴ El deseo¹⁵ puede ser encubierto por digresiones; no obstante, el objetivo último de la vida es la propia extinción.

Tras estas múltiples digresiones que el sujeto puede manifestar, se comprende el cuerpo como significativo y goce. Gómez (2002) propone que:

“En la reflexión contemporánea a propósito del cuerpo, el psicoanálisis ha de recordar que el inconsciente incide sobre el cuerpo del ser hablante, ha de hacer saber que el cuerpo está determinado por el inconsciente como lenguaje: vertiente simbólica donde el cuerpo tiene estatuto de significativo en la cadena que el síntoma conversivo pone en evidencia; vertiente real donde el cuerpo se revela como condición del goce del cuerpo que es al mismo tiempo goce del inconsciente¹⁶”. (p.69).

De allí pues, que en la terapia psicoanalítica la *compulsión a la repetición* en el analizante sea un aspecto central desde la dinámica transferencial con el analista, en la que el sujeto goza, ser hablante con su cuerpo. En el individuo, el cuerpo propio sobresale en los rituales y es el cuerpo del otro el que aparece en los pensamientos de violencia, tortura o muerte; la clínica freudiana lo ilustra bien: aquella paciente de Freud que sentía un impulso a arrojarse por el balcón y que al ver

¹⁴ La cursiva es propia

¹⁵ Menassa (2010): “Según Freud, el deseo inconsciente es vértice de todo diagrama posible para lo psíquico”. (párr 04). Psicoanálisis y poesía es psicoanálisis-Freud. Revista de Psicoanálisis. Extensión Universitaria N°. 111.

un cuchillo la asaltaba el temor de verse impulsada a cogerlo y a matar con él a su hijo¹⁷. Pero de ¿dónde surge esta noción de goce en el psicoanálisis? Hasta el momento he hablado sobre la importancia que con el psicoanálisis cobró el sentido de la muerte, como también he mencionado las diversas formas con las cuales el individuo busca a través de su cuerpo gozar; por lo cual, es importante pensarse si para Freud ¿existe un más allá de la vida que es la muerte misma, ¿qué significado cobra esta cuestión sobre el más allá en autores como Lacan que él mismo ha denominado como Goce? Estos son algunos de los cuestionamientos que intentaré responder, en el siguiente apartado.

6. Yo: Sujeto de deseo

En esta sección, intentaré dar respuesta a los interrogantes planteados con anterioridad desde las elucidaciones que esboza Lacan frente a la noción de goce; por lo que es necesario tocar un aspecto que fundamenta; podría decirse, el nacimiento de la clínica psicoanalítica y es la idea del deseo y su interpretación. La teoría psicoanalítica propone que el individuo es sujeto en la medida en que desea aquello que ha perdido y por lo cual ha quedado en falta, encontrándose sujetado a una cultura en la que sólo se ha podido introducir a través del lenguaje. Frente a este planteamiento se plantea que:

“El sujeto, es el sujeto del deseo, que es la esencia del hombre. Este sujeto, una vez entrado en el lenguaje, quedará dividido y marcado por la ineliminable carencia de un objeto perdido, un vacío que, muy a menudo intenta de llenar y tapar de modo patético o patológico. Originalmente escindido está, como “efecto del lenguaje”, responsable por su separación y alienación. Para que haya deseo, postula una condición de posibilidad, que es

¹⁷ Sigmund Freud en: *Estudios sobre la histeria*. Obras Completas, Vol. I, Madrid. Biblioteca Nueva. 1973, pp. 174-75

la Cosa, “como el primer exterior, es aquello en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto. Cosa, en tanto que Otro absoluto del sujeto, es lo que se trata de volver a encontrar. La cosa es el fuera-de-significado y “en función de ese fuera-de-significado y de una relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación de afecto primario, anterior a toda represión”. (Lacan citado por Hoezen 2011, p. 01).

Respecto a este enunciado y atendiendo a los cuestionamientos planteados; es menester, conocer a fondo esta idea de goce que se instaura en Lacan y que desde su relectura en Freud comenta también, desde el psicoanálisis como un aspecto fundamental sobre el cual, el sujeto debe ser atravesado para poder discernir que, en él, hay un constante dominio por ser un sujeto deseante. Además del amor, de la vida, del bienestar que “brindan estos placeres”. Se es sujeto de deseo, en la medida misma en la que siempre se está en la insatisfacción, ya que de satisfacerse con la muerte se saldaría aquella falta. Es por ello que la defensa pasa por el “*No ceder en nuestro deseo*” límite del goce. Cabe decir, de acuerdo con Lacan citado por Braunstein (1990):

“que el goce no puede ser abordado sino a partir de su pérdida, de la erosión del goce producida en el cuerpo por lo que viene desde el Otro y que deja en él sus marcas (...) Con el establecimiento de la neurosis, eso (Ello), el cuerpo, habla, el goce desterrado vuelve por sus fueros, demanda un interlocutor, se dirige a un saber que falta para que sus inscripciones puedan ser descifradas por el único desfiladero posible, la palabra.” (p.21).

Recordemos pues, aquel juego erotizado bajo el mecanismo del deseo, donde “*el deseo del uno es el deseo del otro*” en tanto se constituye con él. Está ligado a la cadena significativa. El goce no se desliza como el deseo, siempre se trata de lo mismo, siempre vuelve al mismo lugar, por ellos su estatuto de real es lo que no cambia. Es el goce-síntoma- un significante excluido que sólo se conoce de éste cuando el sujeto habla de él.

Lacan plantea toda una teoría del goce, centrando su interés por describir aquellos hechos con los cuales el individuo pone en marcha ciertas prácticas autodestructivas que ponen en juego la satisfacción de la pulsión de muerte. De esta forma:

“El goce, también denominado en francés como “Jouissance¹⁸” llega a Lacan por un camino inesperado que es el del derecho y Lacan se nutre de la filosofía del derecho de Hegel, allí donde aparece el *Gennus*, el goce, como algo que es “subjetivo”, “particular”, imposible de compartir, inaccesible al entendimiento y opuesto al deseo que resulta de un reconocimiento recíproco de dos conciencias y que es “objetivo”, “universal”, sujeto a legislación. La oposición goce/deseo, central en Lacan, tiene pues una raigambre hegeliana. Lacan lee a Freud con un cuchillo afilado en la piedra de Hegel”¹⁹.

Así pues, Lacan elabora una distinción entre goce (*gennus*) y placer (*lust*), desde su relectura Hegeliana como también Freudiana, mencionando que el principio del placer formulado por Freud, funciona como una limitación al goce. Más allá del límite del principio del placer, el cual ordena al sujeto a gozar lo menos posible y que se opone al deseo²⁰.

7. Goce: Castración y ley

Inicialmente el sujeto es puro goce. Su cuerpo está desligado del entorno, de los otros, lejos de lo que consideramos un sujeto de deseo. Un goce sin freno, sin renuncias, que no conoce más allá

¹⁸ “Su connotación es de tipo sexual relacionada con el orgasmo y aparece en la obra de Lacan por primera vez en su Seminario Aún de 1953-54, en relación a la dialéctica hegeliana del “Amo y el esclavo”, donde el esclavo se ve obligado a trabajar para procurar objetos de goce para aquél”. (Lacan, 1954 p.101)

¹⁹ *Ibíd.* p. 15

²⁰ Principio de homeostasia.

de la madre “es la imagen (...) del cuerpo de la madre, imperio total de la primera realidad infantil”.
(Lacan, 1954, p.132).

En este orden de ideas, hablaré sobre el complejo de Edipo que se da inicialmente en la infancia de todo individuo, esta relación triádica en la cual la madre, el hijo y el padre se movilizan bajo el dualismo del amor y del odio, aquellas pulsiones de vida y de muerte que así ha llamado Freud. Esta dinámica le permite al menor, primeramente, ser uno con la madre, convirtiéndose así en el deseo de la madre en una relación imaginaria y aleniada diría Lacan, ¿Qué sucede con el padre? El padre como una figura, cumple la función de castrar al pequeño-separarlo de la madre- para que éste pueda renunciar a ese deseo constitutivo entre sí, la ley de padre²¹, ley interdictora, permite que el infante se convierta en un sujeto atravesado simbólicamente por el lenguaje. En el momento de su pérdida, el sujeto queda en falta y ese resto, al que Lacan ha denominado la “Cosa” no es más que la renuncia del amor hacia la madre, introduciéndose en una búsqueda constante e infinita de recuperarlo; pero no existe tal posibilidad, y es allí, donde se abren vías sustitutivas del goce. La ley le indicará que no es uno con la madre, los objetos perdidos deberán recuperarse vía sustituciones.²² “Entonces cuando nos referimos al sujeto debemos pensarlo en su doble vertiente: Por una parte, el sistema signifiante de la palabra que conlleva la ley y en segundo término y no menos activo su cuerpo de goce que no acepta las leyes relacionadas con lo simbólico”.
(Braunstein, 2006, p.25)

²¹ En Lacan la metáfora paterna: *Nombre-del-padre*.

²² Este concepto desde la lógica Freudiana pasaría hacer el mecanismo de la sublimación, con el que se le permite al sujeto desde su neurosis reemplazar de algún modo, aquel “deseo materno” por diversas prácticas aceptadas culturalmente.

Hablar de renuncia, implica hablar de castración, una situación en la que es necesario afirmar que el registro de lo simbólico hace de separador entre la madre y el hijo, donde no hay relación sexual; es decir, desde el momento en el que se incorpora en el mundo del lenguaje, el cuerpo y el del Otro dejan de pertenecerse y entran en relación con el goce, a lo que Lacan diría goce del cuerpo del otro. Relacionado esto con la pulsión de muerte en Freud, el goce quiere transgredir la castración como prohibición simbólica. El goce pretende alcanzar lo imposible, lo real fuera de la limitación del lenguaje. Por tanto, se opone a la insatisfacción y lo transgrede. Transgredido este límite el placer entra en un umbral de dolor; es decir, en un *goce-sufrimiento, displacer-placer*. Citaré un ejemplo, en el cual este más allá, esta trasgresión que ordena al sujeto gozar, es particularmente una característica central de la concepción del trauma desarrollada por Ferenczi con relación a la pérdida de la inocencia del menor por la ley del padre. Así, menciona Ferenczi citado por Millot (1988):

“Esta pérdida de la inocencia es al mismo tiempo una pérdida de goce, la del mundo de la “ternura”, de lo se llamó primero “amor objetal pasivo” y posteriormente “placer egoísta del estado de reposo”, hecho de confiado abandono a los cuidados del Otro materno. El trauma del que el padre es agente consiste en la irrupción de otro goce distinto y de signo opuesto, caracterizado por la violencia y el dolor y amenazando al sujeto con su destrucción. Enfrentando con este goce, el sujeto se escinde, identificándose por una parte con el agresor y aceptando, por la otra, sacrificarse a la omnipotencia del Otro a fin de reconquistar, en la muerte, el estado de reposo”. La intervención paterna marca así el paso de un “placer primario de pasividad” a un “goce del autosacrificio”, goce que Ferenczi califica de “altruista”. (p.30)

La concepción de trauma-pérdida de inocencia-denominada por Ferenczi, da cuenta de la función de la ley paterna en aquella relación triádica en la que se desarrolla el niño desde el

momento de su nacimiento, que lo separa y lo introduce a un mundo diferente de su propio deseo-la madre-, pero dejemos hablar al propio autor respecto a este punto:

“En su función traumática, el padre aparece a la vez como una instancia que separa al niño del mundo de la madre y de su goce, haciendo surgir así, junto con la dimensión de la diferencia, la de la alteridad, dimensión que introduce al niño al universo de la trasgresión, y como una instancia típicamente superyoica caracterizada por la obscenidad y la destructividad de un goce fuera de la ley, el del sacrificio”²³.

Estos son algunos de los aportes que durante la teoría psicoanalítica sobre el más allá contribuyó Ferenczi respecto al desarrollo de la pulsión de muerte de Freud, puesto que para este autor, dicha cuestión se despliega en el momento en que se separa al niño del deseo de la madre, a través de la función paterna que instaura una función superyoica en el niño, función en la cual estarían sometidas las pulsiones de vida y de muerte que lo llevarán a experimentar como fin último, aquel goce que ha sido adquirido en el sacrificio mismo de renunciar al Otro materno.

Todo lo anterior, evidencia una lucha constante entre el *Ello* y el *Súperyo*, aquellas instancias psíquicas que rigen el aparato psíquico del sujeto que le permiten estar en un “balance”, por lo cual podría decirse que es a través del goce en donde el individuo busca justificar su falta, aquella falta que el Edipo le muestra no puede ser cumplida. Pero dejemos que Lacan nos ilustre respecto a esto:

“Los párrafos precedentes pueden resumirse en su conclusión: la de la incompatibilidad del goce y la Ley que es la Ley del lenguaje, que obliga a vivir convirtiendo las aspiraciones al goce en términos de discurso articulado, de vínculo social. La demanda está condicionada por lo que puede

²³ *Ibíd.*

pedirse. Del goce originario no queda sino la nostalgia que lo crea retroactivamente, que lo mitifica, a partir de que se le perdió, de que es irrecuperable en esa forma, de que hay que vertirlo por otro canal, pervertirlo. El cuerpo, en principio un yacimiento ilimitado del goce, va siendo progresivamente vaciado de esa sustancia (mítico fluido libidinal) que trashumaba por sus poros, que inundaba sus recovecos y se agolpaba en sus bordes orificiales”²⁴. (Lacan, citado por Braunstein, 1990, p.45).

Dicha afirmación, no es más que la nostalgia inconsciente del sujeto frente a la pérdida, el cual ha sido castrado por una Ley, una función simbólica que le permite estar inmerso en la cultura. Abriendo paso a una transformación de aquel individuo, débil²⁵ y primario para convertirse en un sujeto, el cual deberá encontrar otras alternativas para emprender una búsqueda insaciable, inconclusa de algún modo; frente aquel deseo que se vio abolido en su infancia.

8. El Goce: La terapia psicoanalítica

En el espacio del trabajo psicoanalítico, existen múltiples fenómenos que se deben tener en cuenta a saber, la *transferencia* como un fenómeno que le brinda al sujeto la posibilidad de repetir, recordar y reelaborar²⁶ ciertas situaciones que, si bien pudieron ser traumáticas para el sujeto, es en este espacio en conjunto con el analista es donde se le permite hacerles frente. Situaciones que emergen a partir de la *compulsión a la repetición* que el propio Freud reconoce en sus pacientes, hallazgo del cual se servirá Lacan para esbozar que a través de tal mecanismo hay de trasfondo un goce el cual busca ser hablado. Lacan (2004) dirá respecto a este fenómeno que:

²⁴ Braunstein, Op.cit. Pág. 45

²⁵ Con esto, me refiero al infante que, desde el momento de su nacimiento, necesita de un otro como la madre para suplir sus necesidades primarias. Lo que Lacan llamaría la dialéctica del ser y del tener.

²⁶ Este es un tema que para el año de (1914) anterior al momento en el que Freud escribe su ensayo sobre *Pulsiones y destino de pulsión* (1915), desarrolla toda una teoría alrededor del espacio analítico, dándole suma importancia al fenómeno de la compulsión a la repetición en la dinámica transferencial.

“Si, por otra parte, la transferencia es la repetición de una necesidad, de una necesidad que puede manifestarse en determinado momento como una transferencia y en otro como una necesidad, está claro que llegamos a un callejón sin salida (...) por otra parte llegamos al punto donde la transferencia aparece, propiamente hablando, como una fuente de ficción. En la transferencia, el sujeto fabrica, construye algo”. (p.203)

Para el psicoanálisis el concepto de la pulsión de muerte resultaba ser algo controversial; no obstante, con las elucidaciones que el propio Freud propuso, sirvieron como cimientos en la teoría que posteriormente desarrollaron otros autores como Lacan respecto a esta noción, de allí que se reconozca la relevancia de la interpretación psicoanalítica en este caso, de ser un trabajo, el cual le corresponde al analista descifrarlo. Según Segal (1984): “(...) Más allá del principio del placer, más allá de la ambivalencia, la agresividad, de la persecución, de los celos, de la envidia, etc., hay un empuje constante de fuerzas destructivas de sí y es al analista a quien corresponde hacerles frente”²⁷.

En este sentido, podría definir el goce como una satisfacción paradójica en la que el sujeto, en este caso el neurótico, obtiene de su propio síntoma. Ya lo demostraba Freud, al realizar las interpretaciones clínicas de sus pacientes, como bien era el caso de la *Señorita Elizabeth Von R*, la cual sentía un agudo dolor en sus piernas, pero Freud se daba cuenta que al pellizcar una de estas, la mujer expresaba en su rostro un dolor como placentero. Igualmente, ocurría con el *hombre de las ratas*, quién al encontrarse en la terapia analítica con Freud, relataba un castigo sobre un hombre atado, que por el ano le ponían un tarro de ratas. La expresión en el rostro de este hombre era extraña para Freud; no obstante, tal horror lo único que denotaba era un cierto placer. Como

²⁷ Green et. Al. Op. cit. Pág.45

estas interpretaciones clínicas realizadas por Freud, se observa también, que en el caso de las anorexias hay un deseo latente de no comer hasta la muerte. Lacan (1981) comenta respecto a esto que: “Si hay algo que fundamente el ser es el cuerpo. (...) Lo que está en juego es que para gozar es necesario un cuerpo. Todo cuerpo, utilizarlo para gozar, no sólo atributo del lenguaje; decimos “tengo un cuerpo” y no soy un cuerpo”. (p.79).

Diversos ejemplos, de la interpretación psicoanalítica en Freud se pueden encontrar para dar cuenta de aquel *goce-sufrimiento* que se revela en lo no apresable, indomable, demoníaco, esta compulsión a repetir situaciones que están fuera de las palabras, fuera de lo que no se puede ligar, lo que Lacan conceptualizó como goce.

De estas consideraciones sobre la naturaleza y la clínica del goce se deriva una ética del psicoanálisis ubicado entre los dos polos, el del deseo y el del goce, orientada hacia una meta que solo puede alcanzarse por el riesgoso y doloroso camino del amor, siempre, según se sabe el de transferencia:

“(…) Que el deseo condescienda al goce. Invertimos de este modo el aforismo de Lacan sin anularlo: por el sendero del deseo arribamos no al futuro sino a las fuentes de nuestra nostalgia, de la “nostalgia de la muerte” que está más allá del principio del placer. Donde la vida se hace escritura, es decir, lenguaje inanimado”²⁸.

Así, el goce fálico se convierte en un plus de goce que emerge bajo la dinámica transferencial en la terapia analítica, un lugar donde escuchar el discurso tiene lugar para producir una escucha,

²⁸ Braunstein, Op. cit, p.296.

un espacio que el analista propone para despojar el velo del goce, pues es allí; en donde el inconsciente dejar hablar al ser del goce.

9. El Goce: La paradoja del sujeto (disfrute de la cosa)

El goce, que es tomado por Lacan desde la rama del derecho, es reconocido como una noción de “usufructo” del disfrute de la cosa en tanto es un objeto de apropiación y ocultando en la teoría que la apropiación es una expropiación pues algo sólo es “mío” en tanto que hay otros para quienes lo “mío” es ajeno. Sólo puede gozarse de aquello que se posee, y para poseerlo plenamente es necesario que el otro renuncie a sus pretensiones sobre ese objeto”²⁹.

Es, en este punto donde esta noción de goce surge en el psicoanálisis desde Freud a Lacan, ya que se reconoce la importancia de dicho término como aquello que sólo se conoce cuando él sujeto habla de él; es decir, existe una demanda hacia un Otro. No se puede gozar, si no se ha perdido algo “la Cosa³⁰” un significante excluido que se empeña por alcanzar lo real por fuera de él. Para tal caso, se entiende desde la relación del goce con el cuerpo y de lo que se ha perdido que el goce se origina, diría Lacan desde Hegel de la falta misma de aquello que no se tiene y que jamás se podrá tener “el resto³¹” que se funda en la idea de la posesión; es decir, para que exista el goce en el sujeto, es necesaria la presencia de otro cuerpo, gozar de lo ajeno. Mi goce depende del cuerpo del otro, está en el campo del otro.

²⁹ Ibíd, Pág. 16

³⁰ En el psicoanálisis la única verdad es la castración, o decir aquello que se relaciona a la prohibición perteneciente al campo simbólico.

³¹ Aquello nos que constituye como sujetos deseantes por permanecer siempre en la insatisfacción.

Es un hecho evidente que Lacan desarrolla esta teoría del goce desde sus intereses filosóficos Hegelianos como también psicoanalíticos Freudianos, autores de los cuales se vale para plantear toda una teoría del derecho y la moral en donde también introduce aspectos estructuralistas y clínicos al problema de Freud denominado “pulsión de muerte” problema con el cual intenta demostrar que si existe esto designado como pulsión de muerte es porque hay, en esencia misma un goce que se origina en el sujeto. Cabría entonces la pregunta: ¿Es el goce una condición inherente en el sujeto? Con referencia a lo anterior, podría decir que si bien existen dos aspectos fundamentales a lo largo de la vida y desarrollo del sujeto que lo acorralan y que disputan entre sí (principio de realidad Vs. principio de placer) es porque hay una condición clara de fuerza inminente de un más allá...(muerte) que el sujeto no puede desmentir, ya que como he mostrado desde el inicio de este capítulo, con Freud sabemos que:

“La muerte se considera desde siempre como un límite situado al final de la vida y destino futuro (...) o como bien lo menciona Heidegger: “El hombre va viviendo su muerte y muriendo su vida”. La pulsión de muerte opuesta e imbricada con las pulsiones de vida: he aquí el motor. (...) Freud distingue el principio de placer, relacionado con la libido y la restitución y presentado por tanto como custodio de la vida, y el principio del nirvana, que expresa la tendencia de la pulsión de muerte más allá del principio del placer. El principio de placer, representa la influencia del mundo exterior sobre este último”. (Poissonnier, 1999, p.44-45).

Esto es lo que sabemos desde Freud, ahora examinemos lo que propone Lacan respecto de la condición inherente del goce. El goce en Lacan se relaciona con la pulsión de muerte con aquella pulsión que pretende irrumpir a través del principio del placer hacia aquel goce incestuoso³² que

³² Me refiero al goce letal y sacrificial por el que pasa el infante en un primer momento del deseo hacia la madre y que luego es abolido por medio de la función paterna.

se mencionó anteriormente, un goce transgresor, intimidado por el Superyó que ha sido desencadenado de la “Cosa real”, esta cosa que se ha condensado en la única verdad que en la clínica psicoanalítica se conoce como la castración o complejo de castración, complejo en el cual se encuentra la prohibición concerniente al campo simbólico o lo que el propio Lacan llamaría el registro simbólico. En este registro simbólico de Lacan se halla el lenguaje-el gran Otro-, de modo que el goce encarna un forzamiento por alcanzar lo real, lo que está por fuera de él, algo que desde la clínica Lacaniana es imposible. Esta imposibilidad genera dolor, adicción y locura en ciertos casos, si lo que pretendo aquí es analizar a la luz de la obra cinematográfica (Saló) la locura misma que puede encarnar el sujeto por encontrarse frente a frente con el destino y a la vez con aquello que es la muerte. Precizando de una vez, el goce es una condición instaurada por el Superyó con la cual, el individuo se ve obligado a renunciar a su deseo materno, viviendo una vida de lamentos, pero a su vez llenando aquel vacío, aquella falta de una forma ilusoria, a partir de sus propias transgresiones. Lacan al respecto esboza:

“(…) como una instancia que vigila y sanciona las transgresiones, como código legal y penal y como fuerza jurídica y policial, ordena dentro de cada uno el suplicio, comanda la intranquilidad exige satisfacciones que no son las necesidades ni las demandas y marca al deseo como peligroso e incolmable. Esgrimiendo la amenaza de la castración en los hombres y la del abandono amoroso en las mujeres hace sentir sus imperativos de sacrificio, de deuda impagable, de posesión subyugante ejercida por el Otro. Su exhortación incesante no es sino la que se expresa con una sola palabra: ¡” Goce”! ahora como imperativo del verbo que confluye con la significación homofónica del sustantivo. Con más confianza, no diría “¡Goza”! (“¡Jouis!”)”³³.

³³ Braunstein, Op. cit. Pág. 36

En otras palabras, el sujeto es atravesado por el lenguaje, aquel registro de lo simbólico, no es otra cosa que la pérdida de goce en la triada edípica, El acceso al lenguaje, eso que llamamos la ley del padre, ese goce todopoderoso no encontrará las prohibiciones de que es objeto. Deberá a partir de allí buscar nuevas formas de sustitución del goce. La separación de la madre del niño en el Edipo le indicará que no es todo. Los objetos perdidos deberán recuperarse en el camino de la sustitución.

Para concluir, el goce, es lo desmesurado, aquello que pretende no reconocer las limitaciones que por estructura sostiene al sujeto hablante como deseante o específicamente como insatisfecho. La concepción del goce que hasta aquí se ha venido desarrollando desde Freud hasta Lacan es el supuesto de que éste existe como ilimitado; es decir, que hay alguien entre nosotros al que se le supone alcanzarlo plenamente sin limitaciones, el Otro.

Son muchos los planteamientos que desde la teoría psicoanalítica freudiana y lacaniana he desarrollado con relación a estas cuestiones del más allá y del goce, que han servido como base para dar sentido a ciertas acciones que el sujeto ha llevado a cabo desde las diferentes estructuras que se proponen en el psicoanálisis. Gracias a cada una de estas elucidaciones he venido trabajando en una idea que es necesario realizar para dar a conocer como existen ciertas pulsiones que impulsan a toda una cultura-civilización- a actuar de tal forma, donde el dilema de la muerte, de aquella otra “vida” si se quiere, resulta ser para la humanidad una cuestión innegable de pensarse y de desear. Por esto, en la vida anímica de todo individuo existirá siempre una vía en la que de algún modo u otro se debe abrir paso a ciertos hechos que le permitan obtener un equilibrio de su vivir. De allí que el psicoanálisis, nos permita tener una mirada crítica respecto a las múltiples creencias que han sido consideradas como un tabú, con esto me refiero específicamente al asunto de la muerte que, sin lugar a dudas desde las diversas épocas, períodos en los que se ha visto

involucrado el hombre, han marcado u hito cultural. Prácticas como la violencia en la guerra, el sadismo, el sadomasoquismo, el suicidio son algunos de los hechos en los que siempre la humanidad se verá obligada a participar por su constante deseo de búsqueda a un estado de reposo anterior a la vida.



Imagen 3: *El triunfo de la muerte (De Triomf van de Dood)* - Pieter Brueghel. Realizado en (1562).

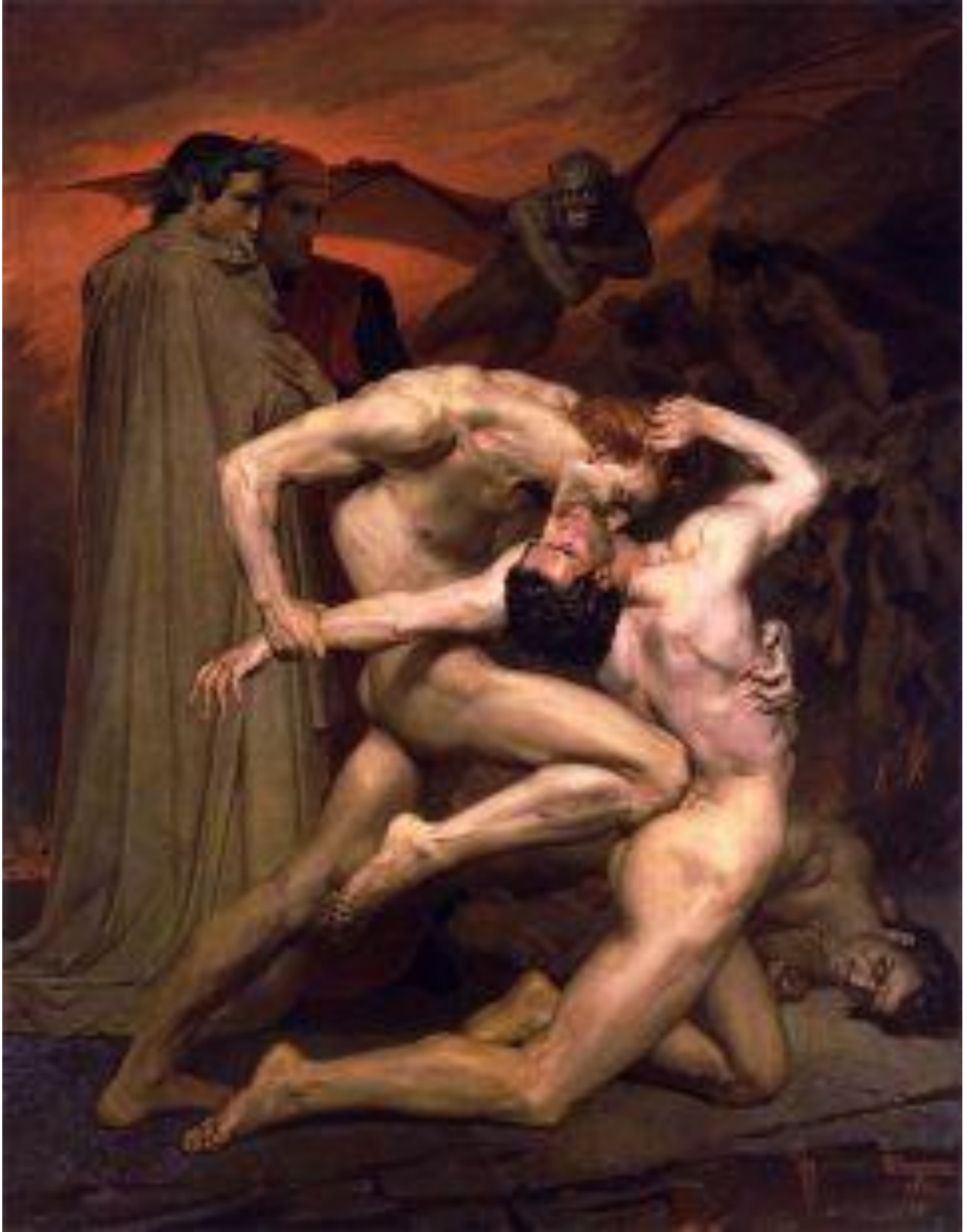


Imagen 4: *Dante y Virgilio en el Infierno* - William Adolphe Bouguereau, realizado en (1850).

II PARTE

EL INFIERNO DE PASOLINI.

“Nada es tan anárquico como el poder”

Marqués de Sade

“No es cierto que los problemas sexuales sean ajenos a la política, son políticos”

Pier Paolo Pasolini.

10. El nacimiento de Pasolini

Para los siguientes capítulos que propongo a continuación realizaré una contextualización histórica sobre la vida y obra del director italiano Pier Paolo Pasolini, pues fue su obra cinematográfica, basada en la obra literaria Saló (120 días de Sodoma) del Marqués de Sade la que me ha inspirado para realizar este trabajo. Por tanto, mencionaré algunos datos biográficos y filmográficos del director que se consideren pertinentes para este escrito.

Son muy pocos los cineastas que se han interesado por dar a conocer una visión diferente del cine, por dejar a un lado una visión romántica y costumbrista de la vida. Para Pasolini, crear una obra cinematográfica era todo un arte, una cuestión en donde se ponía en juego todo un lenguaje del séptimo arte. La capacidad de poder plasmar imágenes que demuestran una hermenéutica, un lenguaje cuyo logro es el talento de transportar al hombre a otros sentidos artísticos del arte. “la pintura, la literatura, la escultura, la fotografía, todos son recipientes donde el director italiano va posando su luz, su capacidad para el asombro ante la vida, una filosofía vital que alberga en su forma de ver el cine”. (García, 2011, párr.01).

El séptimo arte para Pasolini, era una verificación de vivir su propio amor por la realidad. El cine, como dice Mariniello (1999): “le permite estar dentro de la realidad sin salir nunca de ella, sin tomar distancia para hablar sobre ella: le permite expresar la realidad por medio de la realidad y pone de manifiesto los aspectos ocultos de ésta, su dimensión no natural, sagrada” (p.44)

Diferentes académicos han tenido el interés por conocer la historia más allá del cine, lo que los ha preocupado por realizar algunos estudios sobre la vida de los directores más reconocidos del cine de autor-independiente, tal es el caso del director italiano Pasolini quien ha inspirado autores como Miguel Ángel Barroso para dar a conocer una parte de la vida de este gran personaje, dándome la oportunidad de encontrar, reconocer ciertos aspectos biográficos de Pier Paolo y así abordar desde el punto de vista psicológico una de sus más grandes obras cinematográficas a saber- **Saló o los 120 días de Sodoma**-una obra con la cual, el director deja mucho que pensar sobre la moral sexual y el control de los cuerpos desde el poder³⁴ político que se muestran en el film.

“Pier Paolo Pasolini nació en Bolonia el 05 de marzo de 1922 en Carsaca (Bolonia) año en que Mussolini subió al poder, hijo de Carlo Pasolini, teniente de infantería y de Susanna Colussi, maestra de escuela. Tres años después, nace su hermano Guido, cuya muerte en 1945, junto a sus compañeros partisanos, afectó profundamente a Pier Paolo. El excesivo amor de su madre, con claras connotaciones sexuales, obliga al niño Pier Paolo a tomar partido por la madre y odiar al padre”. (Barroso, 2000, p. 245).

La relación entre madre, hijo y padre que aquí describe el autor sobre la vida de Pasolini, da cuenta, un poco sobre el origen del complejo de Edipo y de aquellas pulsiones de vida y de muerte (dualismo de amor y odio) una dinámica en la que, también se vio involucrado el director. Esta

³⁴Foucault (1980) “el poder es la probabilidad de que un actor dentro de una relación social, esté en condiciones de hacer prevalecer su voluntad incluso contra su resistencia, al margen de la base sobre la que descansa la probabilidad”. (p.105).

relación, marcó sin duda un momento fundamental en su vida, inspirándolo a llevar un poco de sí mismo a la pantalla, a través del film *Edipo, el hijo de la fortuna* (1967). De acuerdo con Barroso (2000):

“Se observan muchos puntos en comunes con su vida. Era el momento adecuado para sacar fuera demonios del pasado-la figura paterna- y enfrentarse cara a cara con la vida; la que no le dejaba vivir en muchas ocasiones. Expulsar demonios para procurarse un poco de paz en forma de estabilidad emocional, ese amor casi irracional por la madre, y construir, si era posible, una armonía entre su vida personal (amigos, sus amores) y su trabajo como cineasta, del que ya le era imposible escapar”³⁵.

Mucho de la vida de grandes directores se plasman en la pantalla grande del buen cine, pues es un hecho que la forma de vida en la infancia de todo individuo, dirá mucho sobre su adultez y de su forma de relacionarse los otros, la cultura y consigo mismo. Para Pasolini la muerte de su hermano, el amor de su madre y la relación de odio con su padre, son algunas de las experiencias que le dejaron huella, y que lo llevaron a fijar intereses, artísticos, intelectuales críticos frente a la visión de la vida un poco “romántica” que las personas suelen tener sobre todo en la escena del cine.

11. Pasolini: La sociedad italiana

En el año de (1920) se establece el movimiento político Facista de Mussolini. Dos años más tarde (1922) la sociedad conoce del nacimiento de Pasolini. Seguidamente en los próximos años de vida de Pier Paolo, la Italia de aquel entonces tiene la oportunidad de conocer a tan célebre personaje, a partir de sus grandes obras artísticas y de su decisión participativa en los partidos

³⁵ Ibíd. Pág. 100.

comunistas de corte Marxista que se organizaban clandestinamente en una época con una gran carga política Facista-Neocapitalista; donde la sociedad italiana debía tomar elecciones de participación política o simplemente tenía que huir y refugiarse de las ideologías³⁶ totalitaristas de aquellos que se encontraban en el poder.

El rechazo de un gran número de límites de la cultura italiana procede de la experiencia facista en la que durante su vida Pasolini repudia y que son la base posteriormente de la creación de su obra escrita y cinematográfica. En una entrevista realizada por Jean Duflot (1970) sobre la fuerte y siempre crítica del director italiano acerca del facismo en todas sus obras, Pasolini expresa que:

“Yo he nacido en 1922. Por tanto, no he conocido el facismo como la generación precedente. Yo aceptaba ingenuamente la sociedad facista en que vivía, casi sin imaginar que pudiera existir otr. Lo que me hacía sufrir, a la edad en que comenzaba a educarme era, a leer mis primeros libros, era sentir la indiferencia general y el desprecio oficial en que se tenía la cultura. Todo lo que yo entonces descubría y me gustaba era mantenido en silencio o claramente prohibido por los facistas: Rimbaud, los poetas simbolistas, herméticos, los grandes autores de teatro... Mi reacción frente al facismo tomó, pues, la forma de una pasión por toda la cultura que silenciaba”. (p.22)

Pasolini era conocido en su momento frente a la sociedad italiana como un homosexual, pervertido, ateo y comunista. Un inmoral ante la sociedad, reduciéndolo a un ser anormal, exhibicionista y peligroso, al que no se le debía creer en su obra por estar llena de voluptuosidades que resultaban malsanas y críticas para la sociedad. En el año de 1947 y gracias a la cercanía que

³⁶Ideología Facista: El desarrollo e importancia de esta ideología en el contexto social del director italiano, intentaré indagarla en párrafos posteriores.

tenía el padre de Pasolini con el poder disciplinar³⁷ como teniente de infantería, la participación política antes de la muerte (1945) de su hermano menor Guido en manos de la milicia comunista Yugoslavia y la instauración de la ideología y movimiento político facista que se encontraba en auge, influyeron en Pasolini para tomar también, decisiones políticas comunistas; en la cuales se vió involucrado gran parte de su juventud. Fueron estas las mayores razones por las que Pier Paolo tomó gran participación en el partido comunista con la idea de hacerle frente a los facistas, encontrando así una forma de recordar y continuar con las ideologías políticas que pudo continuar su hermano Guido en vida. Así menciona González (1997) que:

“En 1947 Pasolini se inscribe en el Partido Comunista y participa en actividades de la Federación Comunista de San Giovanni. Escribe durante estos años, el libro de versos *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, que será publicado en 1958, y la novela inacaba de *Amado mío*. Pero sus actividades políticas y como enseñante se verán cercenadas por la acusación de corrupción de menores y actos obscenos en lugar público de que es objeto en 1949, tras haber sido chantajeado: o dejaba la vida política o le arruinaba la carrera escolar. Fuese o no cierto -él nunca lo negó- el Tribunal de Pordenone le absolverá en 1952 por insuficiencia de pruebas. El caso es que como consecuencia de esta acusación es expulsado del partido político y como maestro de las escuelas medias de Valvasone. Ese mismo año de 1949 el papá Pio XII excomulgaba a los comunistas”. (p. 21-22).

Frente a la expulsión del partido y de las escuelas, Pasolini se sumerge en una gran tristeza por haber sido tildado de “indignidad moral y política” y gracias a que su orientación sexual (homosexual) se ve expuesta a través de los múltiples informes policiacos que se llevan a cabo durante las acusaciones, la vida del director se ve fuertemente comprometida y criticada frente a

³⁷ También, desarrolla Foucault una tesis alrededor del poder disciplinar en su en curso Collège de France (1973-1974) el *Poder psiquiátrico*. Dicha tesis sobre el poder intentará abordarla, en suma, al llegar al III de capítulo de este escrito; en donde expondré la noción de la “perversidad del poder” que enseña Pasolini en su obra cinematográfica *Saló*.

la sociedad italiana. “(...) a punto del suicidio, huye con su madre a Roma sin que su padre tenga noticia de ello. Madre e hijo han dado el salto a un nuevo mundo del que queda excluida la figura paterna, cuya muerte a causa de la cirrosis se produce en 1958, en Roma”³⁸.

Vemos pues, como los diferentes momentos por los cuales Pasolini atravesó a lo largo de su vida, son algunos de los indicios del estilo de vida que como cineasta estaba dispuesto a enfrentar. Gracias a las situaciones polémicas de Pasolini que para la sociedad italiana causaron estupor, ayudaron al director a marcar el sello crítico, liberal y realista de sus grandes obras cinematográficas en el séptimo arte.

La sociedad italiana en la que se encontraba Pasolini, era una sociedad moral costumbrista y tradicional, sobre todo en lo concerniente al aspecto sexual, que como bien se sabe; el tema de la sexualidad y de sus prácticas se convierten en un tabú por estar sujeto a diferentes críticas, frente a lo cual, muchas de las personas de la época que no lograran adaptarse a la idea radicalista de una “moralidad sexual” sería tildado de anormal; una moral que predominaba sobre todo en la clase burguesa, donde el único propósito; podría decirse de esta clase era mantener la compostura y la discreción social.

Por esta razón, para Pasolini la idea de crear un film como *Saló* y muchas de sus otras obras en las que consiguiera poner en jaque esta idea moralista de la sexualidad, resultaba ser su momento para dar a conocer y establecer una visión diferente de la sexualidad. Aunque era una perspectiva muy controversial por estar cargada de algunos aspectos íntimos de la vida del director, no se mostraba como un impedimento para que él plasmara su perspectiva personal.

³⁸ Barroso, Op. cit. Pág.245.

Hecha la consideración anterior, dejaré que González (1997) realizando una interpretación de la postura siempre crítica de Pasolini sea quién nos ilustre frente a esto:

“Así, es desde su testimonio vital como “diferente” desde donde Pasolini critica las costumbres sexuales y la misma moralidad tradicionalista italiana (después, la famosa “liberación sexual”, en su relación con la representación burguesa de la realidad dentro de la cual se vive y se imagina el mundo, y que se transforma pasando desde el tradicional catolicismo intolerante hasta el consumismo irreligioso. A ello opone, desde la ideología entendida como racionalidad, el magma de lo que es radicalmente diferente de la mentalidad burguesa: la vida del subproletariado urbano, el mito de las culturas campesinas, la sexualidad, la religiosidad arcaica. Es la conexión, la racionalización de este magma en la ideología marxista lo que, en su opinión, le impide caer en utopías reaccionarias”³⁹.

Aunque eran fuertes las críticas que Pasolini recibía, nunca fueron un obstáculo para continuar creando sus obras tanto escritas, como filmográficas, pues era tanto su interés que aunque era señalado constantemente de pervertido, anormal y comunista, fueron sus ganas, su gusto por la literatura, el séptimo arte, y por supuesto la misma sociedad en la que vivía las que lo motivaron a seguir en la industria filmográfica; como también la de continuar llevando su estilo de vida abiertamente, muy a pesar de los escándalos en los que ya había participado y de los cuales tuvo que huir en algún momento junto a su madre; pero que lo ayudaron a eliminar la idea simplista y romántica de la vida.

En otras palabras, Pasolini fue uno de los primeros grandes cineastas con el que se reconoció el poder de un film como un vehículo artístico de expresión, una manera otra, por la cual el individuo podría mostrar así una perspectiva diferente de todo tipo de cine; como también de la

³⁹ González, Op. cit. Págs. 43-44

vida misma. Con Pasolini el tema de la moralidad y otros aspectos más como: la educación, el poder político que cobijaban a la sociedad italiana que cada vez se hacían más fuertes en aquella época son algunos de los temas que el director contaba en cada una de sus obras y con las que pensada podía mostrar un panorama diferente a la Italia de 1920-1975.

Con relación a esto, Gandía (2011) dirá que:

“Pasolini profesó un odio instintivo y visceral contra el poder y su sistema educativo, que nos divide en sojuzgados y dominantes. Contra el Estado capitalista y pequeño-burgués, contra su suficiencia y vulgaridad. Contra el orden, basado en la idea de poseer y destruir y el carácter mercantil (*alienado* Marx) que infunde en la masa, y cuyos grandes conservadores del mismo son la escuela, la televisión y los periódicos. Profeta desoído de gesto apocalíptico, muchos de sus postulados y tesis se han cumplido en nuestra Europa. Más vieja, más inestable, más capitalista, más pequeño-burguesa y más facista que aquella en lo persiguió y condenó a muerte. Precisamente por saber la realidad y decirla e intentar que nos concienciáramos de nuestra responsabilidad civil, cultural y personal en el mundo de consumismo salvaje globalizado. La primera manifestación de lo que Pasolini llamaba “ideología hedonista”. (p.02).

Pasolini siempre interesado en dar a conocer una visión diferente del cine, enseñó a la sociedad occidental; pero sobre todo a la italiana que vivir refugiado de aquellas ideas políticas o de aquellos personajes que encarnaban el poder, no tenían para él un sentido, era precisamente a través del cine en donde podía escandalizar a la Italia de su época y a su vez interpretar, escenificar aquello que para él era necesario dar a conocer desde su perspectiva independiente del cine, aquel cine de autor, donde no se espera venderle una idea de un film “bueno o malo” al espectador sino poder contar con la capacidad de enseñarle hacer críticos frente a una realidad que para muchos puede ser perturbadora.

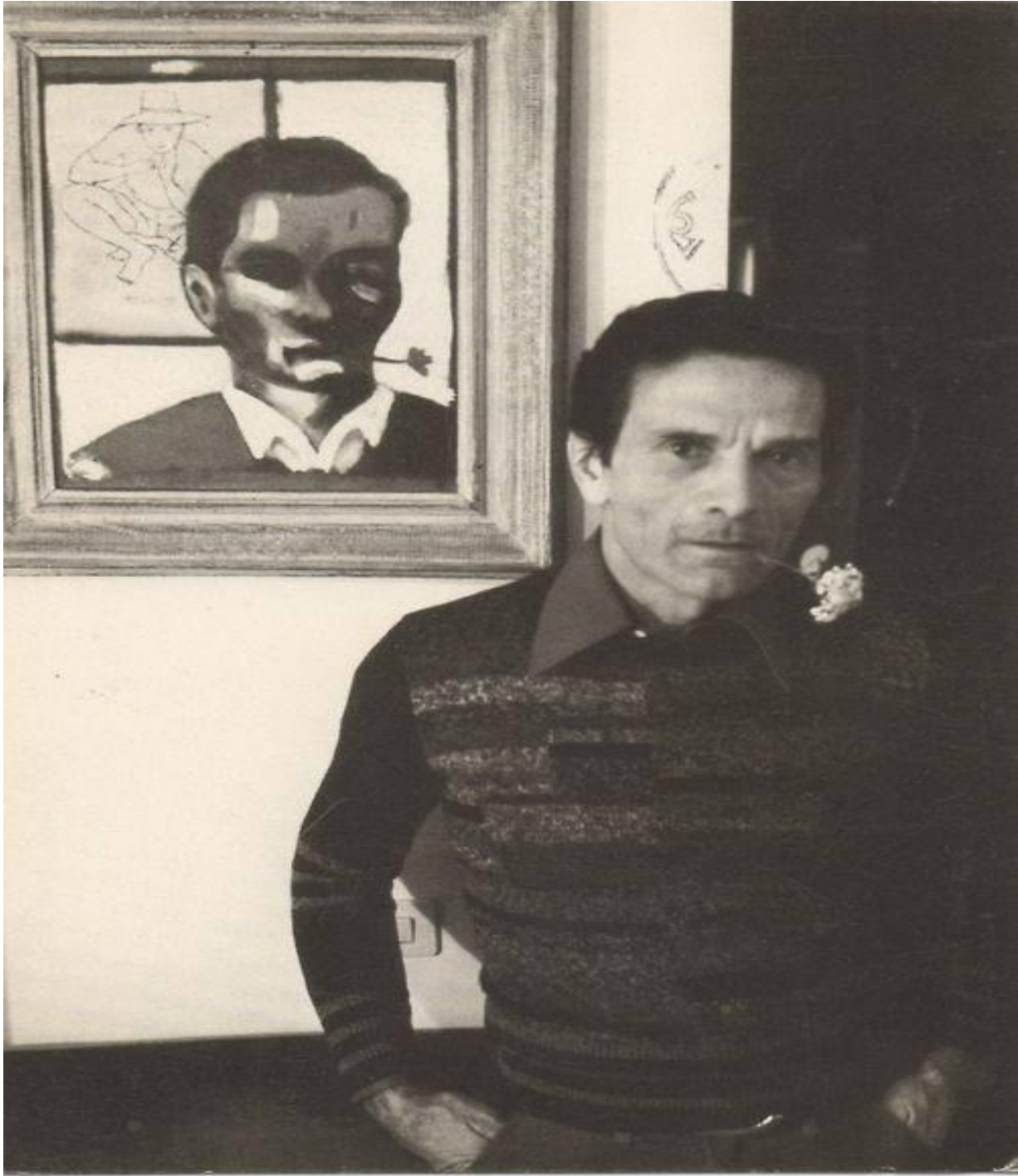


Imagen 5: Pier Paolo Pasolini al lado de su autorretrato con una flor en la boca.

12. Pasolini: El Facismo de Mussolini

“No es posible realizar un retrato de Mussolini sin bosquejar también un retrato del pueblo italiano. Sus virtudes y sus defectos no son sólo suyos; son, en realidad, las cualidades y los defectos de todos los italianos”.

Curzio Malaparte.

La época facista en la que Pasolini nace y los desarrollos posteriores de esta ideología política, influyen gran parte en las obras cinematográficas del director. Obras como *Theorema*⁴⁰ y *Saló* son algunos de los ejemplos con los que este autor plantea una crítica a la clase social pequeña-burguesa que se desarrollaba con dicho movimiento político.

La idea de que un movimiento político pudiera surgir de esta clase burguesa y con ella proponer un estado social totalitario que permitiera ejercer un control de la sociedad, resultaba para la Italia de 1920 ser todo un desarrollo cultural. Con su fundador *Benito Mussolini* quién comandó durante mucho tiempo y con el apoyo de la Alemania Nazi-nacionalista, logrando así obtener el control de la Italia en la que Pier Paolo Pasolini había nacido.

“La democracia liberal, una extensión del liberalismo decimonónico, continuó con la defensa de los intereses y valores individuales y de una pluralidad de partidos y grupos de interés. Sin embargo, hacia principios de la década de 1920, muchos dudaban de que tal sistema fuese capaz de evitar que una sociedad política se fragmentase bajo el terrible impacto de las tensiones económicas y sociales generadas por la guerra. Desde 1917, la Revolución bolchevique ofrecía ya una visión alternativa de solidaridad y unión: la organización de la sociedad de masas sobre la base del estatuto individual como trabajador o campesino. El ideal bolchevique, basado en la clase, no sólo negada

⁴⁰ *Teorema* (1968) es una obra en la cual, Pasolini aborda el estudio de la familia burguesa tras el desarrollismo italiano de los años 50 y 60.

el individualismo liberal, sino también ciertas formas de solidaridad como la nación la raza”.
(Lozano, 2012, p. 15-16).

Durante muchas décadas, este movimiento político logró expandirse en algunos países de Europa, principalmente en Italia y Alemania, bajo la “utopía” de que muchas de las personas que pertenecían a la clase burguesa lograrían para ese entonces, hacer uso de su estatus social con la idea de someter a las clases obreras, pues gran parte de la sostenibilidad de este partido y su componente social se encontraba patrocinado por la alta burguesía industrial o lo que hasta el momento se ha denominado como las familias conservadoras ricas. Significa entonces, que:

“El facismo representaba los intereses del capitalismo italiano (...) pues el facismo era un partido de masas que representaba, en primer, lugar, a la burguesía media y baja, los empleados de cuello duro, los oficiales del ejército, los pequeños propietarios de tierras y los campesinos más ricos, la intelectualidad de las provincias”. (Woolf, 1970, p.51).

Así, Pasolini que había pertenecido a lo que uno podría llamar una familia de clase social media, tuvo la visión desde su juventud de hacerle frente a dicha ideología. Por ello, participó en algunos de los movimientos comunistas de su época al igual que su hermano. Con relación a estos intereses políticos de su familia como también los del director Pier Paolo comenta que:

“Fue allí que tuve una experiencia de la lucha de clases. La lucha de los obreros agrícolas despertaba en mí toda una nostalgia de la justicia, al mismo tiempo que satisfacía mis inclinaciones por la poesía. La idea de comunismo, pues, apareció naturalmente asociada, fundida a la de las luchas campesinas, a las realidades de la tierra. Es posible incluso que mi adhesión al P.C.I haya sido

sensiblemente determinada por esa experiencia...No lo niego... y no me parece contradictorio con una formación marxista”⁴¹.

Además de su grande inconformidad con el facismo, Pasolini llegó a crear una revolución al punto de plasmarla en gran parte de sus obras. Tal es el caso, específicamente de *Saló*, en donde además de la puesta en escena de cuerpos cargados de una *brutalidad sexual*, es necesario resaltar los representantes del poder en el film y los cargos públicos que cada uno desempeña (Presidente, Obispo, Duque y Excelencia) un poder que representa claramente la religión de la alta burguesía emergiendo diversas prácticas sociales, en la cuales la clase obrera era sometida desde cualquier punto de vista.

En este orden de ideas, se puede decir que con *Saló*, Pasolini intentó llegar a través del séptimo arte a la sociedad italiana que se encontraba sometida a una ideología totalitarista en la cual, el fracaso del facismo sería tal, que con él; su fundador y todos los patrocinadores del mismo no tendrían modo alguno de callar⁴² una voz, que bien sabía expresarse a través de la literatura y el lenguaje cinematográfico.

“Pier Paolo Pasolini no solo fue un narrador, un poeta, un realizador cinematográfico, sino un teórico de la escena pública. Pasolini condensó así de manera provocadora, incisiva un uso de los dispositivos expresivos de modo creativo, político, en tanto fundamentos de discurso, en tanto amplificadores de una voz necesaria. Es decir, Pasolini, al tiempo que interrogaba los cimientos del ideario judeo-cristiano, las mitologías occidentales fundacionales, y sus trágicas reverberancias contemporáneas, promovió un importante trabajo reflexivo-productivo en torno a los lenguajes, y

⁴¹ Duflot, Op. Cit, Pág. 24

⁴² Aunque dos meses después de rodar *Saló*, Pasolini es encontrado muerto en las afueras de Italia y los medios de comunicación intenta anudar su muerte como una venganza política. No obstante, es menester mencionar que, aunque así fuese, Pasolini logró enseñarle a la sociedad italiana que había otras formas de hacer una revolución, y la suya fue a través del séptimo arte.

al modo en que estos lenguajes se inmiscuyen en la arena social”. (Kohen, Russo & et.al, 2013, p.01).

Con el nacimiento del partido facista en 1920 y con la subida al poder de Mussolini en 1922, Italia se convertiría para el Pasolini, en una sociedad esclava de su propio fundador, pues sería la misma sociedad la que lo subiría al poder. Sin embargo, para Mussolini era su momento, un momento en el cual debería poner en marcha todos los intereses políticos que en él se había despertado, tras la participación en el partido socialista de extrema derecha, en donde se planteaba un nacionalismo violento e intolerante. Estos intereses se encontraban muy alejados del legado socialista izquierdista que le había dejado su padre.

Describir la idea de un poder facista, es describir cada uno de los ideales de su fundador. Para Mussolini llegar al poder y tomarlo representaba todo un ejercicio personal, pero a la vez político, en donde podría hacer un Estado en el que la sumisión de la razón a la voluntad y la acción se convirtieran en el lema de su poder. Una sumisión que conduciría la violencia plasmada en las guerras de los hombres arcaicos y primitivos que poseen una sed enorme por devorar todo aquello que el mismo pueblo les ofrece. Lacan menciona en su *Seminario VI. El deseo y su interpretación* (1959) frente a esta noción de violencia como un acto de poder: “la idea de una “relación fundamental de violencia esencial”, que está presente siempre y que se despliega a modo de abanico en la realidad de la vida social, develándola como perenne sustrato del vínculo humano”. (Lacan, citado por Castro, 2005, p.54).

Seguidamente, con relación a esta “relación fundamental” que nos plantea Lacan, encontramos a Foucault, un autor que se interesó a lo largo de su vida académica en demostrar; como en una sociedad, en un Estado, las relaciones que se funda están mediadas por el poder, un poder que en la historia social y política del hombre es signo de la capacidad de tener fuerza para algo, o lo que

es lo mismo, ser potente para lograr el dominio o posesión de un objeto físico o concreto, o para el desarrollo de tipo moral, político o científico, según sea el caso. Con el facismo se plantea una dinámica de poder en relación a los cuerpos que mediante el control microfísico de un Estado logra así el control de todos los cuerpos. Es decir, a partir de una ideología política, el dominio que ésta puede tener sobre una sociedad es tal, que los individuos que la conforman no podrán desligarse de esta dinámica de poder. Una dinámica en donde, un sujeto poseedor de una saber-un ideal- genera en los otros un control si se quiere, desde la esfera mental de la sociedad. Lo que para Foucault resulta ser una microfísica del poder: “(...) El poder es el que todo individuo posee y que puede ceder total o parcialmente para construir un poder o soberanía política. En el otro caso, el **poder político** tendría en la economía su razón de ser histórica y el principio de su funcionamiento actual”. (Foucault, citado por Ávila 2007, p.02). Aunque para Foucault, el poder no se encuentra ligado meramente aquel que se ejerce sólo en un Estado, sino más bien a la idea de que todos los individuos son poseedores de éste. Sin embargo, lo que aquí intento demostrar, es como la dinámica del poder en el caso, específicamente de la política, cobra la intención de un “saber” de dominio y control sobre un pueblo; en este caso, la Italia gobernada por Mussolini.

Ahora bien, no es gratuito que dicho partido político haya sido un aspecto central en la mayor parte de las obras cinematográficas de Pasolini, ya que éste autor nace y se educa en un contexto facista, que para su época era la cúspide de la sociedad italiana. Con respecto a sus obras, *Saló* que es el film de mi interés, plasma el horror facista y la corrupción de un poder que puede llegar a imponer a otros individuos en comparativa desventaja de jerarquía social.

Por las consideraciones anteriores y dado el contexto histórico y político que hasta el momento aquí he mencionado, sería pertinente mencionar como *Saló*, no puede ser considerada meramente como una película sexual libertina; sino que hay en ella una denuncia hacia aquellos abusos

ejercidos por el poder y que se emanan desde el facismo. Un facismo que da cuenta de la violencia, las atrocidades que los políticos en el film ejercían desde los más bajo y perverso del abuso hacia aquellos jóvenes reclutados, alienados por una ideología. Lo cierto es que para Pasolini su obra tenía la plena intención de generar controversia, provocando un escándalo en la sociedad de su tiempo, sus pensamientos lo confirman: “Creo que causar escándalo es un deber, ser escandalizado es un placer y rechazar ser escandalizado es moralista⁴³”. Pasolini deseaba evidenciar el horror facista con el interés, además de provocar en los espectadores de su época el rechazo a través de sus brutales imágenes. En otras palabras, Saló representa para este director una fuerte crítica a la burguesía, la religión y los líderes políticos que tuvieron origen con el facismo. Un facismo que se encontraba reducido al componente del uso del poder y el control para lograr la anulación y despojo del otro.



Imagen 6: *El nacimiento del fascismo* - David Alfaro Siqueiros. Realizado (1945).

⁴³ Palabras de Pier Paolo Pasolini, 1975 en una entrevista con Philippe Bouvard. Traducción de Nancy Molina Díaz de León.

13. Pasolini: El lenguaje del séptimo arte

Cuando se cumplen 41 años de la muerte de Pasolini, se lamentan no sólo la pérdida de un hombre crítico sino la muerte de todo un arte. Un cine que para el año de (1961) se inicia con este gran director de cine independiente y al que muchos autores le dedican su obra. Algunos comentan que el cine de Pasolini era:

“un segundo neorrealismo ya que exploraba los aspectos de la vida cotidiana, en un tono cercano a la comedia del arte, centrando su mirada en los personajes marginales, la delincuencia y la pobreza que arrastraba la Italia de la posguerra, estableciendo un estilo narrativo y visual en el que priman el patetismo y la ironía sobre el humor grueso a veces sórdido de sus historias”⁴⁴.

Otros solo comentan que gran parte de las obras del director estaban siempre cargadas de un sin número de historias, donde el objetivo principal era mostrar la realidad mórbida de una sociedad de la Italia de 1920. También hay quienes consideraban que el cine de autor que Pasolini estaba recreando, escenificando, estaba cargado de las historias de vida y deseos del cineasta. En efecto, todas las afirmaciones expuestas hasta el momento sobre el cine de Pasolini, debo decir que son válidas y acertadas, pues la forma en como el director ponía en marcha cada uno de sus films, muestra claramente como cada uno de sus pensamientos, de sus sentimientos, de su perspectiva, consolidan la interpretación que él mismo elaboró de su vida tanto personal como profesional. Está, por más decir que con ello, buscada la forma de comunicarse a través de un lenguaje cinematográfico-semiológico- que le permitía poner en marcha toda una construcción sobre su experiencia de vida y que para él era necesario darla a conocer a la cultura occidental de su época. Por esta razón:

⁴⁴ Fragmento tomado de: <https://www.filmin.es/director/pier-paolo-pasolini>.

“Toda la cinematografía de Pasolini parece en realidad atravesada por tales momentos de excepción, en los que los seres humanos se convierten, bajo nuestra mirada maravillada, en destellos figurativos: seres luminiscentes, danzantes, erráticos, intocables y resistentes como tales. Esta vida parecerá extraña e inquietante, como si fuera hecha de materia sobreviviente, pequeñas luces de vida, con sus sombras pesadas y penosas como corolarios inevitables. Son las señales luminosas que nos interpelan”⁴⁵.

La perspectiva desde el séptimo arte que Pasolini proponía se encontraba dentro de todo un campo semiológico en el que se expresaba otra forma de lenguaje. Pasolini a través de sus estudios e intereses en la literatura, la escritura y el cine mismo, le brindaba la oportunidad al espectador de pensarse aquella realidad en la que se encontraba involucrado; y no sólo eso, concedía también un acercamiento de la lectura poética que otros directores no llevan a cabo en la creación de sus films, la poesía resultaba ser para el director italiano un vehículo de expresión con el que podía adornar, en cierto modo aquellos discursos, diálogos que en muchas ocasiones debían ser velados para su época. Autores como García (2011) refiere que:

“(…) Para el director, el cine es una lengua escrita de la realidad, las imágenes son lenguaje que nos impacta, como si leyéramos un libro donde no podemos dejar de pasar las páginas, imbuidos en el misterio que esconden, el cine se convierte en una hermenéutica, es decir, una traducción fidedigna de los misterios de la vida. Por ello el cine del director tiene que ver mucho con la poesía, porque en ella nos hallamos ante la importancia de la palabra, su significación más profunda, el eco que nos deja para siempre. Las imágenes de Pasolini navegan en las mismas aguas, hondas y llenas de referentes vitales”⁴⁶.

⁴⁵ Kohen, Russo & et. al, Op. cit. Pág,16.

⁴⁶ García, Op. Cit. Párr. 02

En la industria del cine, aunque para muchos cineastas de la cultura occidental, crear una película resulta ser todo un acontecimiento social y económico, ya que representa de cierto modo, un reconocimiento frente al cual pueden lograr un gran estatus social en una sociedad capitalista⁴⁷. Aunque Pasolini hacía parte de este gremio, nunca consideró que el cine; por ejemplo, fuera un espacio en el cual él podría obtener este tipo de reconocimiento y así lo haya obtenido, creo que fue en menor medida, una de las razones por las que realmente se interesaba en crear un film, sino que, por el contrario, Pasolini halló en el séptimo arte una forma de comunicarse con aquella sociedad que para su época estaba totalmente subyugada, silenciada por el régimen facista.

En la vida cotidiana de este autor, muchas de sus conversaciones con amigos más cercanos, personas que a la vez habían tenido la oportunidad de trabajar con él en el espacio cinematográfico como Pierre Clementi, le enseñaron a Pier Paolo que el cine no era una cuestión que se tratase propiamente para fines lucrativos al punto de considerar que este tipo de cine comercial si le quiere otorgar ese nombre, era considerado para su amigo como una: “Píldora somnífera. Se hace para una sociedad ocupada en digerir. Lo que hacen hombres vulgares que consideran vulgares a los demás”. (Pasolini, 1981, p.92). Para Pasolini tal consideración, se encontraba directamente relacionada con la idea de un *temor a ser devorados*. Si, un temor que desde la perspectiva de este director se enmascara a través aquellas de películas que son creadas sin ningún fundamento, sin ningún trasfondo político y social que pueda ser válido para una sociedad que vive con el temor de evocar una voz o simplemente con el temor de pensarse algo diferente. Frente a esto, Pasolini nos refiere que:

⁴⁷ Con esto me refiero, específicamente al cine creado con fines netamente comerciales y del que en definitiva Pasolini se alejaba mucho.

“(…) estamos todavía determinados, en nuestro destino, por el temor de ser “comidos”. Es lo que decía al principio: el terror a ser devorado, es decir, la identificación con un arquetipo histórico-biológico de una situación espantosamente nueva. Pero el terror de ser comido, llevado hasta el extremo, significa en realidad ni más ni menos que “deseo” de ser devorado. Cuando un joven o un anciano muy modernizado, acusándose a sí propio y a los demás - hasta llegar a la desesperación y a la abulia-, dice que no hay nada que hacer que el sistema, faltamente, no puede dejar de “comer”, en realidad está diciendo: quiero ser devorado, quiero desaparecer”⁴⁸.

Se observa, como para Pasolini el cine cobraba el sentido de aquella oportunidad a través de la cual se podía poner en marcha toda una perspectiva crítica frente a muchos de los sucesos sociales en lo que se enmarcaba su vida. De allí, que para el director el séptimo arte se haya convertido en un medio en el que lograba convocar un sinnúmero de espectadores que tuvieran al menos la idea o la posición siempre crítica de su propia realidad. Es, de esta forma que el lenguaje cinematográfico, propone una salida desesperada como una reacción posible ante la injusticia y vulgaridad en la que vivía aquella sociedad italiana de 1920. Con ello, se puede decir que Pasolini era mucho más que un director, era considerado como un filósofo del cine, un hombre que para su época lograba poner en marcha aquellos pensamientos en el cine, edificando así una teoría más contundente de la historia del cine y así continuar brindándole sentido a éste séptimo arte.

14. Pasolini: La herencia Sadiana

Frente a las obras y autores que inspiraron a Pasolini, se encontraba un hombre que por sus grandes y deleitosos escritos se había ganado el nombre del Marqués de Sade. Un filósofo y escritor francés que para el siglo XVII le había mostrado al mundo, específicamente a la sociedad

⁴⁸ Ibíd. Pág. 59

francesa un poco de sus mal llamadas “perversiones” que fueron expuestas a través del arte de la escritura, una pasión que sería finalmente la que lo llevaría a permanecer gran parte de su vida preso en diversas instituciones disciplinarias sobre las cuales el poder soberano tenía el control de su cuerpo. Así, Sade desarrolla diversas obras literarias, por medio de las cuales propone una perspectiva diferente de la sexualidad que para su época se vivía reprimidamente, ya que realizar o llevar a cabo cierto tipo de prácticas sexuales que estuvieran por fuera del mandato divino de la procreación resultaría ser una ofensa ante la gracia de Dios.

De este modo, para Sade la idea de poder enseñarle al mundo como se puede vivir a partir de los diferentes placeres que se experimentan a través del cuerpo resultaba ser un “ejercicio espiritual” por el que luchó a lo largo de su vida en una sociedad hipócrita y oprimida que sólo vivía bajo los mandatos divinos de su época. Y aunque para el autor sus escritos representaban un insulto a la sociedad propiamente sacerdotal (clero) como también burguesa, esto no fue un limitante para que el Marqués pusiera en marcha muchos de sus escritos y se valiera a su vez de aquellas personas que desean conocer más de sus más profundos deseos y así hacerlo públicos a toda la sociedad francesa del siglo XVII.

Frente a esto, cabe preguntarse: ¿Si la sexualidad humana debe vivirse según la moral sexual como un “encuentro netamente placentero”; es decir, en donde solo puede darse el beneficio mutuo de los individuos que están preparados a copular obteniendo como fin último la reproducción sexual que no es más que la idea de dar vida a otro ser? ¿Qué pasa entonces con aquellos individuos que encuentra el placer en otro tipo de prácticas como: el sadismo, el masoquismo entre otras? Bien, bajo estos interrogantes, ahora intentaré exponer un poco la idea de sexualidad en Foucault. Sobre la perspectiva de la historia de la sexualidad que realiza, se propone una reflexión frente al placer como un aspecto puramente biológico y positivo.

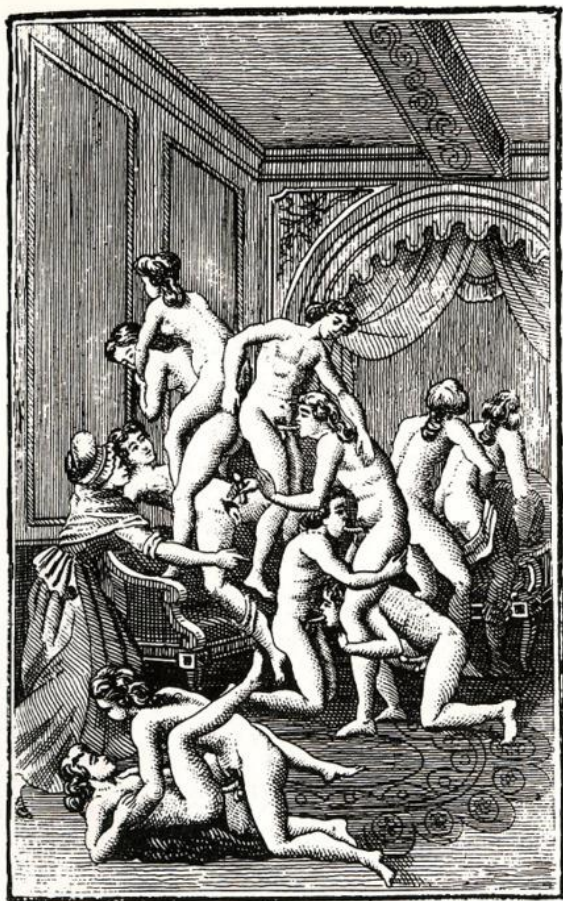
Foucault (1998) menciona que:

“La reflexión moral de los griegos sobre el comportamiento sexual, buscó justificar las interdicciones, sino estilizar una libertad: aquella que ejerce, en su actividad, el hombre “libre”. De ahí lo que pueda parecer a primer golpe de vista, una paradoja: los griegos practicaron, aceptaron y valoraron las relaciones entre hombres y muchachos, y sus filósofos concibieron y edificaron no obstante a este respecto una moral de la abstención. Desde luego admitieron que un hombre casado pudiera ir a buscar placeres sexuales fuera del matrimonio, y sin embargo sus moralistas concibieron el principio de una vida matrimonial en la que el marido sólo tendría relaciones con su propia esposa”. (p.92).

Pensar otra forma de sexualidad, resulta para la sociedad occidental, un cambio en cierto modo estructural, respecto a su forma de vida, ya que a lo largo de muchos siglos el tema de la sexualidad siempre ha sido censurado y ha querido permanecer velado a través de una “idea fidedigna” ligada a la reproducción sexual en la que no se permite otro tipo de prácticas por fuera de la penetración y la eyaculación masculina que no es otra cosa que la procreación misma. Para Foucault, se observa que esta idea de sexualidad va más allá, así como lo hemos leído ya en el texto Más allá del principio del placer de Freud, texto con el que hasta el momento he desarrollado la tesis de este escrito y con el que se reafirma la idea de que existe en el individuo otra forma y diferentes prácticas por las cuales se puede adquirir un “placer” y que éste no es, como se cree comúnmente; benéfico para el individuo. Por lo que en la propuesta que aquí planteo sobre los argumentos de Foucault, doy cuenta de que para el autor se puede crear una forma otra de sexualidad que está por fuera de los concesos socialmente establecidos y con los que tanto él mismo, como Sade y Pasolini decidieron plasmar a través de las diferentes artes de la literatura y el cine, colocando en jaque al lector y al espectador de tal forma que le permita pensarme sobre su propia forma de vida.

Es, este punto, donde el lector se preguntará ¿por qué hablar de Sade en un apartado en el cual se ha venido desarrollando la vida y obra del cineasta Pasolini? Pues bien, quisiera aclarar un poco esta inquietud y es la siguiente: Considero que para hablar de Pasolini y más concernientemente de su obra Saló; es menester, contextualizar un poco la idea de que hay en Pasolini una inspiración literaria y que de alguna forma compartía con el personaje también célebre del Marqués del Sade. Como se observa, para la sociedad francesa de (1740) y para la sociedad italiana de (1922) existieron don grandes hombres que para dichas épocas lograron capturar la atención de aquellas sociedades que vivían bajo el yugo del Clero y del Facismo refiriéndome tocantemente a lo que a cada uno de estos personajes (Sade/Pasolini) tuvieron que vivir, encontrando la forma de expresión a través de dos grandes artes la escritura y el cine logran poner en marcha cada uno de sus deseos y pensamientos siempre críticos que emergían en las diferentes épocas.

Ahora bien, ¿es posible entonces encontrar un punto de comparación en ambos personajes? Considero que sí. Hasta el momento he intentado mostrar como ambos autores llevaron a cabo y le dieron vía a cada uno de sus grandes dotes y que sin lugar a dudas fueron representativos para cada una de las sociedades a las que pertenecían. Para Sade hablar de la sexualidad abiertamente y muy por encima de las críticas y acusaciones de las que era víctima, era una forma que él mismo había encontrado para darse a conocer. Igualmente sucedía con Pasolini, pues fue a través de esta herencia sadiana que el director, podría decirse fue inspirado para llevar a cabo a la gran pantalla una novela por la que el mismo Marqués de Sade había sido tildado de hereje y de opositor a aquellos mandatos con los que se regía dicha sociedad y esta obra literaria fue los 120 días de Sodoma. Novela, la cual tuvo su origen en la celda de la Bastilla en la que Sade pasó casi la mitad de su vida.



Encuentro también, que ambos personajes decidieron llevar su vida a un más allá, en donde la idea de una sexualidad totalmente libre frente a la sociedad, debía ser en esencia un ideal principal para cada uno y que sin dudarlo demostraron y enfrentaron cuanto pudieron de ella a través de todo el arte, que como un gran vehículo por excelencia de sublimación, les permitió crear grandes obras, que si bien causaron controversia y fueron también, las causantes de sus muertes fue solo a través de esta idea de un “placer tan sencillo” como lo llamaría Foucault a la muerte misma, las que hoy día además por lo que estas

celebridades crearon en vida es que son recordados como los maestros de la literatura y del buen cine.

Parafraseando a Pasolini, con relación a su gran respeto e interés por Sade, quien sin lugar a duda despertó en él una herencia Sadiana, razón por la cual decidió llevar a la gran pantalla una de las obras literarias con las que Sade había vivido casi toda su vida dominada por el poder soberano. El sadomasoquismo forma parte del hombre, lo que podrías decirse es netamente la pulsión de muerte, el goce estructural del sujeto que busca diversas formas de morir. De esta forma, se comprende que para Sade y Pasolini la cuestión de ser críticos y de vivir una sexualidad diferente a la moral sexual correspondiente a sus épocas, eran para ellos un “moral” necesaria para poder plantearse una **heterotopia**-un espacio otro- que como bien lo planteó Foucault en el que está

permitido la diversidad y el poder hacer del sujeto que no está ligado necesariamente a las relaciones de poder; en otras palabras no podría hablar de una forma absolutamente universal de obtener el placer. “Lo que hace que el análisis de los espacios otros constituyan una reflexión desde espacios de exclusión donde se efectúan prácticas específicas que buscan moldear al sujeto moderno como resultado del poder”. (Foucault, citado por Toro 2008, p. 07).

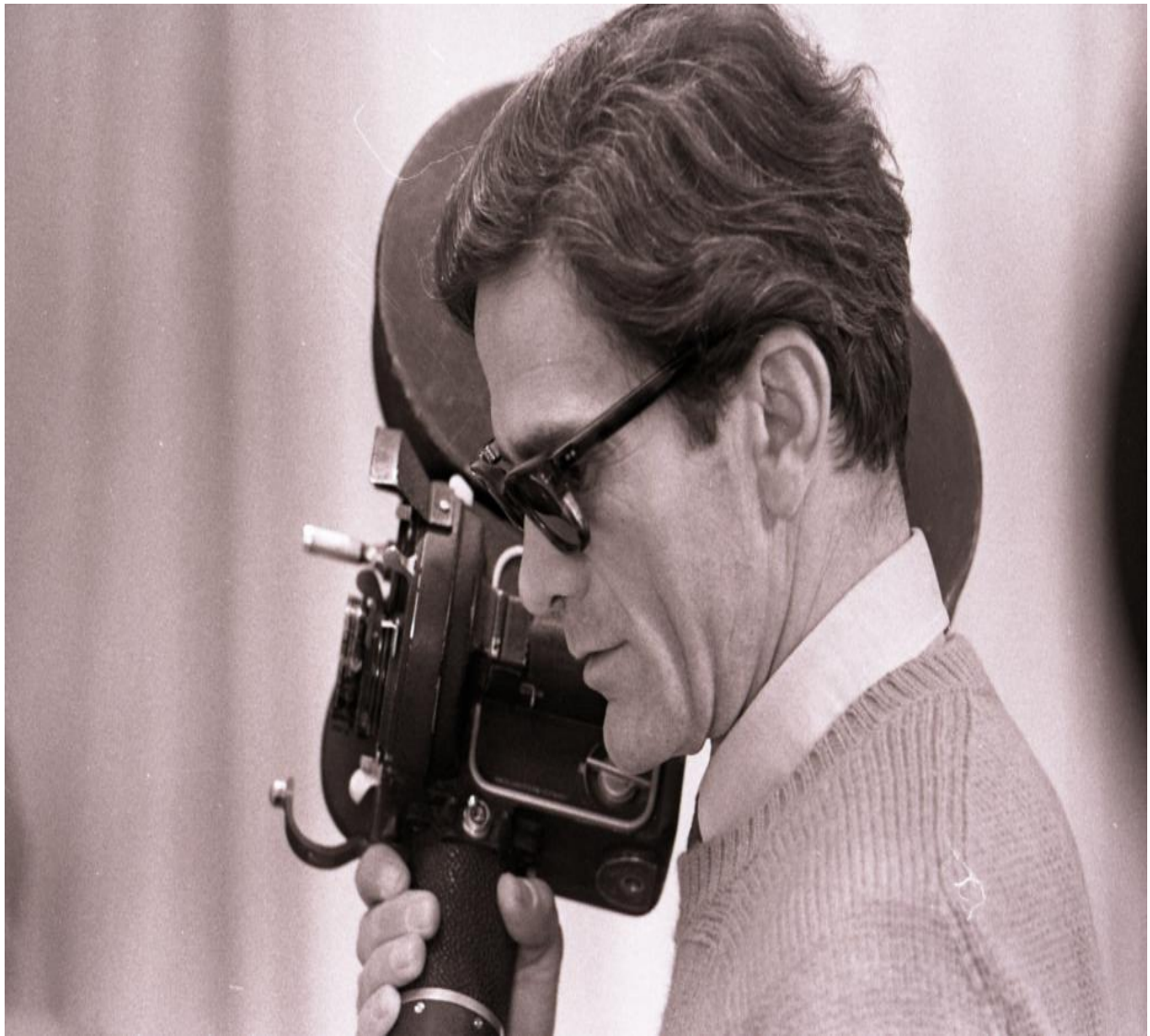


Imagen 7: *Pasolini - Durante el rodaje de Theorema. (1968).*

15. Pasolini: La brutalidad de la sexualidad

Pensar en un código moral que rige a la sexualidad, es pensar en la crítica que Foucault podría decir respecto a esto, pues es de hecho una cuestión que no es concebida en el pensamiento Foucaultiano, ya que este autor a través de su ardua labor escrita sobre la historia de la sexualidad en sus III volúmenes, deja mucho que decir sobre la forma en como hasta nuestros días se ha venido viviendo y conociendo a la sexualidad, incluso se ha caído en el error, de creer que esto; a lo que desde el sentido común llamamos sexualidad, está reducido meramente a la consecución del “acto sexual” en sí mismo, ese acto que para la cultura resulta ser solo sexo; es decir, la cúpula y reproducción entre dos individuos. Ya sabrá el lector, cómo la tesis que Foucault plantea respecto a la sexualidad es una, en la cual los códigos normativos o mejor dicho morales, aquellos con los se ha querido comprender este tema como una reducción y represión de la propia cultura occidental, respecto a las prácticas sexuales son solo ideas que han servido como objeto de restricciones y prohibiciones para el hombre.

Mucho se ha dicho ya sobre la moral sexual, ya lo dijo incluso el propio Freud (1908) en uno de sus escritos cuando planteaba que:

“Cabe conjeturar que bajo el imperio de una mora sexual cultural lleguen a sufrir menoscabo tanto la salud como la aptitud vital de los individuos, y que a la postre el daño inferido a estos últimos por el sacrificio que se les impone alcance a un grado tan alto que por este rodeo corra peligro también la meta cultural última. Y, en efecto, Von Ehrenfels pesquisa en la moral sexual dominante en nuestra sociedad occidental de hoy una serie de perjuicios que se ve precisado imputarle, y aun reconociéndole plenamente su notable idoneidad para promover la cultura, llega a pronunciar sobre ella un juicio adverso y a considerarla necesitada de reforma. Afirma que son características suyas

trasferir a la vida sexual del varón requisitos que son propios de la mujer, así como prohibir todo comercio sexual fuera del matrimonio monogámico.” (p. 163).

¿Qué es lo que hasta el momento desde Freud hasta Foucault se ha querido decir aquí sobre el tema de la sexualidad? Pues bien, no es otra cosa que, en la sexualidad, aunque han existido desde vieja data muchas concepciones morales sobre la misma, con estos dos autores se observa que hasta el plano de la sexualidad existe también, un más allá que es deseado incesantemente por el sujeto. Ya lo decía Foucault, cuando se ve impulsado a realizar un análisis sobre la sexualidad al deseo y al sujeto de deseo, en el que el autor se piensa está genealogía del deseo como un individuo que puede conocerse a sí mismo y en esa medida puede dar a conocer su deseo a un otro; es decir, que lo propone como su verdad en una forma otra de relación. Más adelante, Foucault (1986) se preguntará: “¿Por qué el comportamiento sexual, por qué las actividades y placeres que de él dependen son objeto de preocupación moral? Interrogante que también para Freud, resultará inquietante, en la medida en que ambos se piensan la sexualidad como un lugar en el que el individuo puede hacer sencillamente lo que éste desee y no necesariamente tendrá que estar siempre supervisado por un código moral establecido, aun sabiendo que, para la cultura occidental propiamente, la sexualidad no puede reducirse al espacio conyugal.

Tomar distancia de lo que para nuestra cultura occidental es “natural” y aceptado socialmente, es una cuestión que sirve como eje para proponer en este punto una ruptura si se quiere, de lo que hasta nuestros días se ha llamado la sexualidad, lo planteo aquí como un velo moral; porque nos hemos acostumbrado a reducir a la sexualidad y su historia como un acto que se lleva a cabo regido por el placer propiamente benéfico, positivo y no como una sexualidad en la que el sujeto obtiene un sin número de posibilidades para conocerse a sí mismo y un espacio en el que además puede ir más allá de lo que hasta nuestro días se ha establecido como “natural”. Por ello, hacer algo por

fuera de los consensos morales establecidos, resulta una trasgresión inminente para la cultura; ya que todo se encuentra regido bajo la idea del orden y de la ley. En consecuencia, no es para nada gratuito que aquellos personajes como Pasolini, y el mismo Marqués de Sade, a través de sus diferentes obras hayan querido mostrar, revelando una forma diferente de ver la sexualidad y que lo muestran y describen muy por fuera de lo que el espectador o incluso un lector puede esperar; porque aunque exista en las personas una perspectiva diferente sobre ciertos actos, sobre todo en el tema de la sexualidad mucho hay de moral en ellos que nos le permitirá del todo ser “libres” o pensarse la sexualidad de una forma que no esté por fuera de un previo código moral.

Ahora hablaré un poco de lo que Pasolini intenta mostrar en su obra cinematográfica Saló, he intentaré anudar su particular interés con el tema que hasta aquí he venido desarrollando; a saber, la tesis de la sexualidad y sus prácticas, que son vistas como aberrantes, perversas, malsanas que pueden llegar a catalogar, clasificar a los individuos que las practican como “enfermos mentales”. Esta obra cinematográfica italiana, nos enseña, y pone en duda además, como el bienestar, eso que se ha denominado como “placer” no es más que un pequeño ápice o el velo de aquello que está más allá de toda “idea racional” y aunque en ocasiones el principio de realidad es quien intenta mantener al individuo en una represión constante, es éste deseo precisamente por no permanecer, velado, reprimido, el que hace que entre el principio de realidad y de placer se origine una tensión que se convierte en un más allá-pulsión de muerte-no es más que una forma otra de gozar, que tiene el sujeto de vivir su propia realidad. Una realidad, tal vez un poco diferente a la que se espera socialmente que se debe tener. Saló es un claro ejemplo de como un grupo determinado de personas, proponen una realidad diferente y alejada de todo código moral; pero que a su vez, de forma muy paradójica proponen bajo el poder, la ley moral misma un sin números de prácticas que se encuentran muy por fuera del bienestar y del placer del individuo de quien las practica; pero

que para los otros⁴⁹ resultan ser un camino hacia el placer-goco- que está fuera del margen de lo benéfico en lo que se conoce de la historia de la sexualidad humana, lo que he mencionado ya como natural.



Imagen 8: Pintura del Jardín de las Delicias. Artista- Jheronimus Bosch (Bosco)

⁴⁹ Me refiero al grupo de personas que encarnan la ley en el film; en este caso, un Duque, un Obispo, un personaje llamado Excelencia y un Presidente.

III PARTE

SALÓ - PASOLINI:

LA PERVERSIÓN DEL PODER

“Existía en la época de Sade y hoy, pero esto no es lo me interesa. Me importa el sentido real del sexo en mi película que es una metáfora de la relación entre el poder y la sumisión, una transgresión”.

Pier Paolo Pasolini

Para el desarrollo de este capítulo, es menester introducir un poco al lector de manera muy somera en aquello que he querido llamar como la perversión del poder. He dicho ya, a lo largo de mi escrito que en los individuos existen desde Freud a Lacan un más allá de todo límite humano y porque no desde el mismo Foucault, quien encuentra algún modo a través de sus ensayos históricos y de su propio estilo de vida, liberarse de las ataduras morales de la cultura occidental, proponiendo una perspectiva diferente y crítica de lo que hasta nuestros tiempos se ha denominado como sexualidad. Cuando propongo el título de la perversión y el poder, me estoy refiriendo específicamente a aquellos actos que son considerados como perversos para nuestra cultura; porque traspasan el límite de las “conductas normales” en una sociedad moral, monogámica y tradicionalista que ha sido heredada de la época victoriana, esto con respecto a la perversión en el aspecto sexual. Según el Diccionario de la *Real Academia de la Lengua (DRAE)*, existen dos descripciones. **1):** “Viciar con malas doctrinas o ejemplos, las costumbres, la fe o el gusto” y **2):** “Perturbar el orden o el estado de las cosas”. Tomando lo anterior, podría decirse que la primera acepción del término sugiere una relación que tipifica a un agente como malo o culpable de ciertos

actos y la segunda apuntan a una idea de **transgresión**⁵⁰ de una relación problemática con la ley (Casadiegos, 2006 citado por Rojas & Martínez, 2010. p. 10).

Ahora intentaré analizar este concepto en función de la segunda acepción ligada a la “problemática con la ley” que no es otra cosa que el mismo poder. Diré que la perversión más allá de ser considerada como un conjunto de acciones fuera de un contexto “normal” a saber una desviación sexual establecida socialmente; examino dicha cuestión, teniendo en cuenta que existe en efecto, un aspecto transgresivo en este término, una transgresión que sobrepasa el límite del sujeto; puesto que éste lo lleva a cabo sin tener en cuenta ningún tipo de miramiento frente al contexto en el que se encuentra. Se entiende, por ejemplo, en películas como *Saló*, la cual he decidido analizar a la luz de la teoría psicoanalítica, observando en ella una dinámica perversa en aquellos que poseen el poder⁵¹, un poder sobre el cual los personajes se valen para establecer y plasmar todo aquello que para el resto de la sociedad es visto como atroz, fatal y sin escrúpulos. Es decir, en el film se muestra una perversión del poder (política) hacia los otros. Otros que no son vistos como sus semejantes; porque son cuerpos de los que ya se han hecho dueños, gozando de ellos y transgrediendo su propia ley. Una ley que se establece, de algún modo para que pueda ser transgredida, de lo contrario no se podría gozar.

Rojas & Martínez (2010) “la palabra “perversión” generalmente nos trae a la cabeza la representación de algún comportamiento sexual aberrante. Pero este término, más allá de ser descriptivo, es de uso normativo e implica una estadística de la anormalidad, una lógica del “desorden y la “desviación” ligada a la tradición psiquiátrica y psicológica”. (p.41). Aunque se brinda tal definición para dicho concepto, en este trabajo la perversión no se limita meramente a

⁵⁰ La cursiva es propia.

⁵¹ Me refiero, específicamente a los personajes (Duque, Obispo, Excelencia y Presidente) que conforman el alto círculo de la burguesía y aquellas mujeres que cumple la función de acompañarles y cumplirles sus más ansiosos deseos.

una cuestión de aberración frente a un acto sexual; sino que también se relaciona con toda una idea sobre la perversión de la ley-poder- que claramente se muestra en el film italiano. Esta perversión que aquí se observa va más allá de una cuestión de aberración, se direcciona un poco hacia la tesis de la transgresión en el sentido propio de la violencia ejercida hacia otros y que se justifica a través de la ley, del deseo propio de unos individuos por el sometimiento hacia otros que no tienen elección. Es decir, hay en juego toda una cuestión de subjetivación que como lo diría Foucault, son sujetos creados por el poder, el “otro” y no podría darse una subjetivización, puesto que a estos jóvenes se les ha arrebatado incluso la opción de poder elegir sobre su muerte.

16. Transgresión: La ley y la muerte

¿Qué es lo que se entiende cómo transgresión? Desde el “conocimiento general”, cuando se habla de transgresión, se habla de ir más allá de todo límite. En otras palabras, la transgresión es traspasar el límite de las “normas” establecidas. Obteniendo de tal infracción normativa, que es considerada como un acto “anormal” que puede ser sancionado por la misma sociedad, siendo a su vez una acción delictiva por aquella ley encargada de regular las normas. Se preguntará el lector: ¿pero no es acaso la transgresión un símil del concepto perversión que ya he descrito de forma muy somera en párrafos anteriores? Le diré al lector que son precisamente estos conceptos, los que serán claves para llegar al análisis psicológico, propiamente psicoanalítico de la obra cinematográfica Saló, pues sin duda encontraré una estrecha relación en ambos términos, que, por supuesto no se alejan de las elucidaciones planteadas por Freud y por Lacan sobre el más allá del placer, a su vez goce en el sujeto.

En este sentido, la transgresión está directamente relacionado con el límite. Esto lleva a cuestiones que refieren a la ética, pero también a la política en tanto se debe tener en cuenta una

cultura hegemónica que sostiene un poder que establece lo que está permitido y prohibido. Tal es el caso, por ejemplo, del acuerdo sagrado (la ley) que en el film los personajes (Obispo, Duque, Excelencia y Presidente) realizan sobre los actos que se puede llevar a cabo y no por parte de aquellos jóvenes secuestrados e incluso entre los mismos de su clase. De hecho, también se usa el término transgresión con una “connotación positiva” cuando ciertas acciones permiten romper tabúes y prejuicios de una cultura. Por otro lado, también es usado cuando al negar la ley lleva a acciones destructivas y autodestructivas⁵².

Si se piensa esta cuestión de la trasgresión como una acto violento, violentar o de violar según sea el caso, se podría pensar en aquellas acciones en las que los individuos rompen con lo que ya se ha establecido desde el campo social, ya que se comprende que existe tanto para la relaciones interpersonales; es decir, sociales como también las relaciones intrapersonales, respecto a las acciones que el mismo sujeto busca para sí, en las que se debe conocer o al menos mantener un cierto “límite” sobre el cual deberá movilizarse. Esta afirmación que aquí planteo, es menester traerla a colación para el lector; puesto que lo que hasta aquí se ha construido en párrafos, líneas o incluso en vagas ideas es la forma en como he intentado sumergirlo en la tesis que he querido señalar. Y es la de conocer si existe o no en el sujeto un límite sobre el cual se gobierna y si existe, ¿de qué forma éste límite se fractura de acuerdo a lo que el mismo sujeto busca de forma inconsciente?

“(…) a propósito de la palabra violar, en cuanto se refiere a actos que comprometen la ley, el acceso carnal y el lugar sagrado. Esta alusión es de especial provecho para la investigación psicoanalítica pues permite dilucidar que están implicados el fundamento del vínculo social, lo sexual, el cuerpo y la sacralidad. De allí que el asunto de la violencia

⁵² Dichas acciones destructivas y autodestructivas (transgresión) serán analizadas con más detalle en el film.

pueda ubicarse en la dimensión de la relación humana y su regulación, entañando el ordenamiento social y los pactos, así como el cuerpo propio cuerpo del otro, anudándose con lo sacro, para decir de lo enigmático investido de poderío, de lo intocable y del límite. Más aún, esto interesa a una aproximación psicoanalítica por cuanto, a propósito de la violencia, quedan colocados en serie la trasgresión, el goce y la profanación.” (Castro, 2005, p.28-29).

He dicho ya, y como lo indica el título de esta apartado que hay entonces en el film una cuestión de trasgresión con la cual se ve directamente implicada la idea de Ley con relación al poder; pero un poder perverso, como también la idea de muerte en la misma. Este poder perverso al cual me refiero, es un poder sobre el cual cada uno de los personajes que se muestran en el film, dan cuenta según sea el caso y su interés claro está, de cómo algunos sujetos pueden hacer un uso “abusivo” en términos de la trasgresión hacia otros que sin tener alguna oportunidad luchan con el deseo de querer vivir pero que a su vez lo hacen desear morir, ya que vivir resulta ser una cuestión angustiante sobre la forma de vida a la que son sometidos.

La muerte, se convierte en algún punto para el sujeto en un “placer” sencillo de dar fin a todas aquellas situaciones con las cuales no parecemos tener ningún tipo de control. Un ejemplo claro de esto podría ser la idea rumiante de quitarse la vida considerando que ya nada de lo que se haga puede obtener algún sentido, un sentido que sólo se puede conseguir llegando alcanzar el punto máximo de la vida que es la propia muerte; porque es allí, en donde logramos liberar la tensión del placer y displacer con la que psíquicamente se ha venido luchando frente a un principio de realidad que nos impera y que nos castiga. Es así como en el sujeto se empieza a dar una consciencia sobre la muerte, una muerte que para nuestra cultura occidental resulta ser un tema escalofriante, que atemoriza a gran parte de la sociedad; puesto que desde el momento en que nacemos, vivir resulta

ser para el mundo una cuestión que se debe proteger a toda costa, sin pensarnos que, así como todo inicia, todo en algún momento deberá terminar y que de un modo inconsciente buscamos más pronto de lo que realmente imaginamos querer morir. A propósito de la muerte, es importante apuntar que existía para Pasolini una opinión muy personal e interesante respecto a esta cuestión y esto se evidencia en la gran mayoría de sus obras⁵³.

Bien. La muerte como he dicho ya, se encuentra en el límite de la vida; es decir, es límite mismo del Eros y sobre la base de la “existencia” se presenta la muerte como un componente “perturbador” que trasgrede todo un fenómeno biológico sobre la trascendencia de vivir como un agente regulador (principio de realidad) en los sujetos. Para Pasolini, la muerte, por ejemplo, resulta ser un instante sobre el cual, las personas tienen la oportunidad de captar los momentos que en vida son o han sido realmente significativos pero que sólo a través de la muerte se pueden verdaderamente explicar. Así lo refiere Pier Paolo (1970):

“La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente biena descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos.” (s.p)

Por otro lado, existen otras perspectivas un poco más psicológicas respecto a esta cuestión de la muerte. Y es que si en la muerte encontramos una oportunidad para reconocer la importancia o

⁵³ Mencionaré principalmente obras como: Theorema, Edipo Rey y Saló que sin duda cobraron para el director un especial interés por enlazar la idea de la vida y de la muerte en esta trilogía y mostrarle al espectador, de algún modo la perspectiva muy psicológica con la que también contaba en el momento de llevar a cabo cada una de estas obras del séptimo arte.

encontrar el significado a muchas otras situaciones que tal vez no se hallan en vida. También emerge la idea de que la muerte además de ser un momento en el que se pone límite a eso que se ha llamado vida, es una muerte que no es real, en el sentido mismo en que cuando se habla de la muerte como un agente perturbador-miedo- ha sido y será siempre por el hecho de que culturalmente nos enseña es apreciar y a conservar la vida de forma consciente y eso representa para el yo una herida narcisista de cualquier forma, frente a esta noción de “inmortalidad” que es construida culturalmente En otras palabras:

Lacan citado por Castro (2005), dirá que: “la muerte nunca es real, nunca se experimenta propiamente, por cuanto no hay palabra propia para decir de la muerte vivida. En lo que refiere al miedo, éste se despliega en el plano imaginario, trascendiendo el orden biológico. Ante el terror a la muerte, que conmina al sujeto como Amo Absoluto, Lacan formula su subordinación al temor narcisista de la lesión del propio cuerpo. Pero aún más que riesgo, la muerte es apuesta inscrita en una regla de juego que la organiza en lo simbólico.” (p.97).

Que la muerte sea considerada como un acto simbólico en el cual el individuo pone en juego su narcisismo no es más que una prueba de cómo existe internamente una lucha constante de las pulsiones de vida que llega en algún punto a encontrarse con aquella pulsión de muerte que traspasa todo límite de lo real. En suma, diría Foucault (1999) que:

“La transgresión es un gesto que concierne al límite; ahí es donde, en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo. El trazo que cruza muy bien podría ser todo su espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una obstinación simple: la transgresión franquea y no deja de volver a franquear una línea que, a su espalda, enseguida se cierra en una ola de poca memoria, retrocediendo de este modo otra vez hasta el horizonte de lo infranqueable. Pero este juego pone

algo más que estos elementos; los sitúa en una incertidumbre, en unas certidumbres inmediatamente invertidas donde el pensamiento se traba rápidamente al quererlas captar.” (p.167).

Pensar la transgresión, es pensar una ruptura en quebrantar leyes, ya sean de orden político o divino, que se encuentran en el marco de lo cultural. La transgresión cuestiona, entonces de algún modo los aspectos “naturales” del orden la cultura, entendiendo dicha cuestión de lo natural como aquellos límites denominados normas, códigos o incluso aquellos comportamientos sociales e individuales que por estar sujetos a una “normalidad canónica” no pueden ser infranqueables. Sin embargo, vemos pues como para dar origen a la transgresión deberán existir aspectos como lo que ya he mencionado que dan cuenta de que es necesario que el sujeto pueda traspasar aquel límite de la vida que lo trasporta a su deseo de muerte.

También, en la obra de Sade toda esta cuestión de la trasgresión, la ley y la muerte es esencial para la comprensión del goce. Y es que al hablar de trasgresión como ruptura de una “normalidad canónica” que está evidentemente establecida por todo un consenso moral; se pone en juego entonces, toda una construcción paradójica sobre lo que se “debe hacer” y lo que realmente “se desea”. En ocasiones, lo que se hace respondiendo al inmenso deseo que nos impera; está mediado por la idea de gozar de aquello que para el resto de la sociedad o incluso de forma consciente para el sujeto mismo está del lado de lo inadecuado, de lo “anormal” si se le quiere designar de tal forma; pues es a través de aquello que se hace; pero en su forma real atendida por el deseo, lo que logra que el individuo pueda acceder de forma inconsciente al origen natural de la vida que es la propia muerte, dando de este modo pequeños indicios a través de acciones específicas⁵⁴ que lo

⁵⁴ Con esto me refiero a todo tipo de acciones con las que el sujeto psíquicamente se ve enfrentado, respecto a aquel principio de realidad con el que debe lidiar para la obtención de un placer benéfico en ello; pero que en esencia no son cumplidas a cabalidad por el camino del “beneficio-placer” sino por la paradoja del mismo, denominado goce que interrumpe dicho principio.

direccionan hacia el Tánatos; pero dejemos que sea Lacan haciendo una minuciosa interpretación de la invitación Sadiana a gozar en contraposición al concepto moral, el que nos ilustre un poco respecto de este asunto.

“A propósito del principio de Sade, como el discurso del derecho a gozar del otro a su capricho que pone de presente la libertad del Otro. Todo imperativo tiene su trasfondo mortífero, su fondo matador. La puesta en operación de un comando, de una restricción, no es tanto de violencia como de principio, pues la dificultad para quien la enuncia, no es tanto hacer que consienta en ello como pronunciarla en su lugar. Entonces, el asunto de la constricción no es propiamente de violencia sino de la posibilidad de la palabra de operar como prohibición, en el lugar y la función de la ley. Aquí de nuevo la violencia queda contrapuesta a la palabra que opera como sentencia y, por ende, como límite.” (Lacan, 1985, p. 750).



Imagen 9: Pasolini durante la grabación de Saló.

Análisis de la Obra Cinematográfica Saló⁵⁵ o los 120 días de Sodoma⁵⁶ - Pier Paolo Pasolini (1975)

Lo que presentaré a continuación, será un análisis general sobre el film Saló, contando con la perspectiva de Pasolini, como también teniendo en cuenta aspectos generales pero centrales en la forma de cine que realizó dicho director a lo largo de su carrera filmográfica. Realizaré una breve descripción y análisis del film desarrollado por este autor italiano, con el cual tuve un interés y empatía particular por sugerir una tesis desde la perspectiva clínica psicoanalítica llevándola hacia el séptimo arte. Intentaré describir en términos generales el argumento que permite dar inicio a la película. Seguidamente, describiré también los cuatro círculos⁵⁷ que componen la totalidad y desarrollo de la obra cinematográfica. Para el análisis, basado en cada uno de los círculos; se retomarán aspectos centrales de los tres capítulos⁵⁸ y sus temáticas subyacentes elaboradas con anterioridad.

Muchas de las obras que de Pasolini fueron llevadas al mundo del séptimo arte, dan cuenta del gran interés no solo fílmico sino también literario por parte del director, pues cabe recordar que gran parte de su vida estuvo influenciada, también por la escritura y con ella dio a conocer muchos ensayos y poemas de su autoría que fueron reconocidas en su momento. La literatura para este personaje fue tanta, que dan cuenta de su gran interés por llevarlas a la gran pantalla. Dentro de sus lecturas literarias se encuentran las siguientes obras cinematográficas: *Edipo rey*, *Medea*, *El*

⁵⁵Esta película iba a ser la primera película de una trilogía conocida como la trilogía de la muerte, a la que precede la trilogía de la vida (El decamerón, los cuentos de canterbury y las mil y una noches), pero no pudieron realizarse las dos partes restantes tras el asesinato en extrañas circunstancias de Pasolini.

⁵⁶ Título que recibe propiamente la obra literaria del Marqués de Sade, obra que figura con el nombre completo de Los 120 días de Sodoma o la escuela del libertinaje.

⁵⁷ La forma en como el director divide el film en círculos son inspirados en los arquetipos del infierno de la obra literaria de Dante- La divina comedia

⁵⁸ Los apartados de esta monografía son: Cap I: De la tragedia del placer al plus de goce en el sujeto. Cap II: El infierno de Pasolini. Cap III: Saló-Pasolini: La perversión del poder.

Decameron y por supuesto *Saló o los 120 días de Sodoma*, estas son algunas de las obras en las que Pier Paolo enseñaba la relación que podía alcanzar el cine con respecto a la literatura, como también su notable inclinación por obras literarias en donde se encontraban temas sobre la sexualidad y la muerte como elementos centrales de sus obras.

Escenas sobre el sadismo, la profanación de los cuerpos de otros sujetos que, sin ningún tipo de elección, son convertidos en individuos poseedores de brindar “placer” a otros, que están desesperados por encontrar el placer en el displacer de otros. Estos son algunos de los temas que se vislumbran en el film. *Saló*, resulta ser un film que manifiesta todo un argumento, donde el director intenta dar a conocer una de sus grandes influencias y gusto por la literatura erótica, filosófica y psicológica si se quiere, como también enseña, la perspectiva siempre crítica frente a temas ideológicos que en su momento fueron cruciales para poder replantear desde la experiencia, la tesis de su película *Saló*, dando a conocer aquellas problemáticas de la política que marcaban no solo a la cultura italiana sino también a otros países⁵⁹. Los objetos, la música, el enfoque de la cámara en la que siempre se encontraba Pasolini son muchos de los elementos que permiten conocer el sello como autor de cine en cada una de sus películas. Pero hablemos propiamente de su último film *Saló* y por la que fue, según la historia de su vida asesinado; debido a la fuerte crítica que plasmada en ella sobre el partido facista y también por los contenidos explícitamente sexuales que resultaban ser “nocivas” para la sociedad italiana, sobre todo porque estaban cargados de un gran componente homosexual⁶⁰ que hacían dar cuenta, además de su ya sabida orientación sexual particular y por la que muchos conservadores de su época lo catalogaban como perverso.

⁵⁹ Recordemos que para dicha época del 1944-45 se encontraba en auge el partido Nazi-facista que tiene su origen con el militante y participante Benito Mussolini, quien más tarde sería el Maestro de uno de los personajes más temidos de su época. Adolf Hitler.

⁶⁰ “Nunca hubo homosexualidad ni griega ni romana. La palabra “homosexualidad” apareció en 1869. La palabra “heterosexualidad” apareció en 1890. Ni los griegos ni los romanos distinguieron nunca de homosexualidad y

Los personajes principales fueron escogidos, teniendo en cuenta la descripción que en la obra literaria de Sade se conoce y que por no ajustarse al estándar de hombres con gracia y atléticos se adaptan a las reglas de lo políticamente “incorrecto” y transgresivo que se observa en el film. El rol que desempeña cada uno de estos libertinos: La Excelencia, el Obispo, el Duque y el Presidente no son para nada escogidos al azar; puesto que cada uno, en el orden mencionado, comprenden períodos del poder en el que se representan a través de las distintas formas de control que rigen a un pueblo.

De este modo, aquel hombre llamado Excelencia no es más el rey, con el que figura el poder soberano en donde nace la ley de éste hacia el pueblo y del pueblo hacia él⁶¹. Por supuesto, éste tipo de poder en el film, se encuentra direccionado sobre la ganancia individual que es adquirida a través de su pueblo, remitiéndome específicamente, a la obtención de placer que recibe tal personaje en función de aquellos cuerpos que controla e instrumentaliza, argumentado por una figura de ley. El Obispo es entonces, la encarnación del poder de la iglesia como institución, que desde el discurso “religioso” permite justificar aquellos actos perversos que son cometidos por los otros. El Duque, el poder de la alta sociedad, propiamente de la clase burguesa, la participación misma de una micro sociedad que nace con la idea de ejercer un control sobre la clase obrera. El Presidente, el mayor de todos los poderes, el poder del Estado, del gobierno. La ley encarnada en un individuo que ha sido escogido por su propio pueblo pero que paradójicamente se burla de él,

heterosexualidad. Distinguían actividad y pasividad. Oponían el falo (el *fascinus*) a todos los orificios (las *spintrias*)”. Quignard, 2005, p.13.

⁶¹ Respecto a este poder soberano Foucault (2007) dirá que: “La relación de soberanía que se establece entre el rey y el pueblo es una relación en la que se vincula, aplica algo que es un poder político sobre el cuerpo, pero nunca pone de manifiesto la individualidad. Es un poder que no tiene función individualizadora o que sólo esboza la individualidad por el lado del soberano, y, además, al precio de cierta curiosa, paradójica y mitológica multiplicación de los cuerpos”. (p.66). Aunque no es éste tipo de relación que se establece en el film por parte de la Excelencia hacia los jóvenes, considero importante este planteamiento de Foucault respecto a este poder para dar origen a lo que más adelante él llamará el biopoder; es decir, el control de los cuerpos desde cualquier instancia disciplinar.

proponiendo un Estado sin ley, de excesos. Para Pasolini la idea de mostrarle al espectador cómo a través de dichos personajes son justificados todo tipo de actos, es una forma clara de crítica, respecto a las formas de poder que a través del tiempo se han originado y que con ellas se han justificado un mal gobierno. Mostrando así todas sus inconformidades y desacuerdos que desde su juventud se habían venido sembrado y con lo que fue siempre unos de los principales críticos del estilo de vida que se había plantado ya en la Italia de su época, una Italia, consumista, atroz, llena de falsedades y también de dolores para aquella minoría como él que no se encontraba dentro del grupo Facista de Mussolini.

Ahora hablemos un poco sobre el papel que desempeñan aquellas mujeres catalogadas como alcahuetas o “damas de compañía” en Saló. Diré que estás mujeres son la representación de una sexualidad otra que se pone en escena para dar cuenta de cada una de las singularidades de los actos sexuales que son catalogados como perversos; pero que bajo las figuras de poder que en el film se muestran, está por demás decir que son esperadas y permitidas. Cada una de estas cuatro mujeres la Señora Vaccari, Maggi, Castelli y la pianista de la que nunca se pronuncia su nombre, representan para el argumento de la obra, los instrumentos por los cuales estos hombres lograran llevar a cabo uno a uno sus placeres sadianos. Relatos sobre manías, coprofagia, urofilia entre otras prácticas denominadas parafilias, son algunas de las historias con las que estas mujeres tendrán que lograr todo tipo de lascivia y excitación para que aquellos personajes se sientan satisfechos con la labor por la que se les ha sido solicitado. Es decir, son estas mujeres un claro ejemplo de la instrumentalización de los cuerpos que se vislumbra en la película, que recae a su vez sobre dominio y transgresión excesiva de aquellos cuerpos jóvenes y sin ningún tipo de opción.

El lugar en el que se desarrolla la trama, la República de Saló, es evidentemente diferente al que se menciona en la obra literaria del Marqués por las épocas e intereses, claro está, particulares de cada uno de los autores. Pasolini, escoge Saló como lugar central del desarrollo del film, ya que justo para esa época Mussolini se resguarda en aquella pequeña República de sus enemigos y fue allí en donde logró llevar muchas atrocidades que el resto de Italia desconocía y que Pier Paolo quiso dar a conocer.

La película Saló y la obra literaria los 120 días de Sodoma, comprende algunas características relacionadas con los personajes, como también los lugares en lo que son ambientadas cada una. En Saló, por ejemplo, los cuatro personajes que son nombrados como: Excelencia, Duque, Obispo y Presidente son equiparables con los personajes que en la novela de Sade⁶² se nombran, al igual que las mujeres que acompañan a tan finos caballeros, aunque con una pequeña diferencia. En la obra de Sade, las cuatro mujeres⁶³ tienen la obligación de contar sobre cada una de sus experiencias sexuales así como se muestra de las tres mujeres que Pasolini propone en su película; sin embargo en Saló el cuarto lugar de las mujeres que se nombra en la obra de Sade le corresponde a la pianista, un papel que Pasolini redujo en cierto modo para describir otro personaje diferente al de Sade, aunque valioso este personaje de la pianista para el film; ya que es ella quien se encarga a lo largo del desenlace de ambientar a través de su música cada uno de los círculos en lo que se presentan las otras narradoras, y que además Pasolini da a conocer a través de esta mujer la importancia de las artes sublimatorias como lo es la música, un aspecto con el que se observa que este personaje es en esencia sujeto por aquella forma en la que se relaciona con su objeto de sublimación.

⁶² Más adelante contaré un poco la similitud entre los personajes en cada una de las obras, tanto la escrita como la filmica.

⁶³ En la novela de Sade estas cuatro narradoras son: Duclos, Champville, Martaine y Desgrangres.

Al final veremos qué es lo que sucede con esta mujer y cuál es la intención que tiene el director de cambiarla del lugar de la cuarta mujer narradora como también se muestra en la obra de Sade a pianista. Al igual que en la novela de Sade. Pasolini también pone en marcha momentos específicamente escenas en las que cada una de estas mujeres deberá contar ciertas experiencias sobre sus prácticas sexuales, solo que en Sade estas narraciones⁶⁴ son contadas como las 150 pasiones de estas mujeres correspondientes a los últimos días de los meses de noviembre, diciembre, enero y febrero. Mientras que el director italiano, ambienta dichas narraciones teniendo como punto de partida los círculos⁶⁵ que se mencionan en la novela la Divina Comedia de Dante, lo que da cuenta de uno más de su interés sobre lecturas que lo inspiraron para darle al film un toque crítico desde el punto de vista también filosófico y político como ya lo he mencionado.

Hasta aquí he querido realizar un pequeño esbozo de análisis general de la película con relación al sello del autor, tomando cada uno de los elementos que para Pasolini fueron de suma importancia y poder llevar a cabo dicho film; además de mencionar algunos de los aspectos en los que convergen y divergen tanto la película como la novela de Sade de la cual fue adaptada. Es importante tener en cuenta antes de realizar un análisis exhaustivo de la obra cinematográfica, ciertos aspectos centrales como: el contexto histórico y político en el que se desarrolla enmarcándose en una época determinada, las influencias literarias o estudios anteriores que tienen en ocasiones algunos directores como es el caso de Pier Paolo para llevar a cabo una obra al séptimo arte, y los intereses también artísticos además de la literatura como la fotografía y la

⁶⁴ La novela de Sade se divide en cuatro partes correspondientes a cada una de las narradoras: Duclos o las 150 pasiones simples o de primera clase que componen los treinta días de noviembre. Chmerville o las 150 pasiones de segunda clase o dobles que comprenden treinta y un días de diciembre. Martaine o las 150 pasiones de tercera clase o criminales que comprenden treinta y un días de enero y Desgrages o las 150 pasiones homicidas o de cuarta clase que comprenden veintiocho días de febrero. Barroso Op.cit. P.214.

⁶⁵ En el film estos círculos que adapta Pasolini de la obra de Dante son: Antinferno, círculo de las manías, círculo de la mierda y círculo de la sangre.

influencia musical que le darán finalmente un sello distintivo a cada una de las obras que los cineastas decidan compartir con el espectador.

El argumento del film

La obra cinematográfica es ambientada⁶⁶ en la *República de Saló* del norte de Italia en el año de 1944-45, donde diez ocho jóvenes tanto hombres (9) como mujeres⁶⁷ (9) son secuestrados por soldados facistas. Llevados a una mansión se encontrarán con cuatro personajes⁶⁸ representantes del poder político, religioso y monárquico en compañía de cuatro exprostitutas quienes tendrán la labor de narrar historias y con ellas lograr la excitación de estos hombres sometiendo a los jóvenes a diversas torturas sexuales sádicas hasta hacerles morir.

I. Anteinferno o Antesala del Infierno

En un Grand-Hotel de la República de Saló rodeada de soldados nazis de guardia y en el interior de ésta, aguardan en un salón con ambiente vespertino cuatro personajes poderosos de diferentes formas históricas de poder: un Duque quien encarna el poder la alta burguesía, un Obispo quien encarna el poder de la iglesia, un personaje llamado Excelencia que representa el poder soberano y un Presidente que representa el poder del Estado. Todos ellos sentados en una

⁶⁶ La obra de Sade se sitúa durante el reinado de Luis XIV y narra el encierro de cuatro hombres, los cuales secuestran a dieciséis adolescentes en el castillo de Silling en Suiza. Durante los días del encierro se cometen las más crudas atrocidades

⁶⁷ Dentro de las mujeres secuestradas se encuentran; también las 4 hijas de cada uno de los personajes que encarnan el poder: El obispo, el duque, la excelencia y el presidente.

⁶⁸ Curiosamente los personajes de la película que son inspirados en la Obra literaria del Marqués son representados de la siguiente manera: “Paolo Bonacelli (el duque) en la novela de Sade, es el duque De Blangis. Giorgio Cataldi (el obispo) en la novela de Sade es un obispo, pero se oculta su apellido, que se sustituye con putos suspensivos. Umberto P. Quintavalle (la excelencia) en la novela de Sade, es un personaje llamado Durcet, es descrito como alguien célebre, pero no tiene un tratamiento específico. La película lo soluciona con el título de “Excelencia.” Aldo Valletti (el presidente) en la novela de Sade, es el presidente Curval.” Barroso, Op.cit. P.209

gran mesa frente a una enorme ventana se van pasando un libro en el que imprimen su firma. El obispo, divertido, exclama: “Todo es bueno cuando es excesivo.”

“(…) Los cuatro actores elegidos por Pasolini se corresponden muy bien con los libertinos descritos por Sade, ya que sus rostros y sus cuerpos, al no ajustarse a las reglas de lo políticamente correcto - guapos, altos y de cuerpos perfectos- imponen una estética inquietante desde las primeras imágenes.”⁶⁹.



Imagen 10: Escena sobre la presentación del reglamento a los jóvenes prisioneros. Saló (1945).

⁶⁹ Ibíd, p.209

Horas más tarde; después de terminada la reunión y en donde cada uno de los personajes ha colocado su firma, se trasladan a una mansión acompañados por cuatro prostitutas y sobre un balcón se dirigen a los jóvenes secuestrados, quiénes esperan en el campo frente a ellos con amargor, extrañeza y llanto, deseando o pensando tal vez en que momento serán liberados. Seguidamente, el duque y la excelencia presentan las reglas a cada uno de ellos dejando en claro y haciendo énfasis en que han sido raptados para ser portadores del “placer”⁷⁰ y no podrán hacer nada que no esté dentro de lo permitido, aquel que lo haga será fuertemente sancionado con un castigo ejemplar. Básicamente les despojan de toda identidad psicológica como sujetos: pasan de ser personas a ser meros objetos.

En esta primera parte del film y que Pasolini titula el Antinferno no es más que el inicio del infierno para los jóvenes; pero que para los cuatro personajes facistas es la entrada al “jardín de las delicias” que se justificarán bajo el control de los cuerpos haciendo un uso transgresivo del poder.

La entrada de los políticos a la gran mansión de la mano de los cuatro exprostitutas, Pasolini plantea que hay ya de entrada, todo un principio de lo que estos sujetos, tanto hombres como mujeres desean obtener por parte de los jóvenes reclutados. Así se observa, que no es para nada aleatorio que el director le enseñe al espectador la posición y el ingreso de cada uno de los personajes que se muestran en la película. La entrada y posición de los jóvenes en la mansión se puede interpretar como un claro ejemplo del control y de dominio que los políticos tienen sobre ellos, pues Pasolini realiza un enfoque de la posición de mando de estos y los ubica en el lugar más alto de la mansión (el balcón). Mientras que los reclutados se encuentran por debajo de ellos

⁷⁰ Recordemos que este término, será esencial para el análisis posterior que se realizará en este apartado.

acorralados por los soldados que les acompañan en el campo en donde se preparan para oír cada una de las reglas y deberes que deberán interiorizar durante su estancia en ese lugar. Curiosamente lo primero que dice uno de los personajes representantes (excelencia) del poder cuando dan por terminado la reunión sobre la estipulación del reglamento es: *“Todo es bueno cuando es excesivo”* ¿Qué nos intenta decir Pasolini a través de este personaje? Considero que lo que Pier Paolo intenta mostrar con esta frase es que habrá de entrada todo un sin número de acciones en las que el espectador tendrá que pensarse si lo que está a punto de ver debe ser “juzgado” bajo la idea de lo que culturalmente se ha catalogado como excesivo o si por el contrario son acciones que no están lejos de una realidad que ha sido y será siempre justificada bajo la idea un poder absoluto.

De esto modo el Duque inicia explicando al auditorio la razón por la que han sido reclutados así: *“Débiles criaturas encadenadas destinadas a darnos placer, espero que no os hagaís ilusiones de encontrar aquí... la ridícula, estúpida libertad concedida en el mundo exterior. Estáis fuera de todos límites de toda legalidad nadie en la tierra sabe que estáis aquí en todo lo que afecta al mundo vosotros ya estáis muertos y estas son las leyes que regularan aquí nuestra vida.”* Hasta aquí este diálogo que Pasolini otorga a dicho personaje da cuenta del despojamiento psicológico de aquellos jóvenes que pasan de ser sujetos a meros objetos de placer. Continúa el personaje de la Excelencia luego de la entrada del Duque hacer explícito aquel reglamento bajo el cual deberán regirse: *“A las seis toda la compañía deberá reunirse en la sala de orgías donde las narradoras por turnos se sentarán y contarán una serie de relatos... sobre un tema en particular. Los amigos pueden interrumpir en cualquier momento y tantas veces como les apetezca. Las narraciones tienen como finalidad dar rienda suelta a la imaginación y toda lascivia será permitida. Después de la cena los señores pasaran a la celebración de lo que viene a designarse como “orgías”. Todos los presentes vestirán según las circunstancias y acomodación en el suelo y siguiendo el*

ejemplo de los animales cambiarán de posiciones se entremezclarán en promiscuidad y se aparearán incestuosamente, adulterinamente y sodomíticamente, tal será el orden cotidiano del procedimiento. Cualquier hombre que sea sorprendido en flagrante delito con una mujer....será castigado con la pérdida de un dedo. La más insignificante práctica religiosa por cualquier insignificante individuo será castigada con la muerte”.

¿Qué se puede decir de este primer fragmento de diálogo del film y cuál sería, entonces la intención del director? Diré que en este primer fragmento y la intención de su director, es permitirle al espectador como al lector, el viaje sin retorno al que serán sometidos aquellos jóvenes, como también un viaje en el cual el espectador tendrá que decidir frente a lo escuchado y leído si habrá en él una real intención de ser testigos de cada una de las escenas que Pasolini decidió plasmar en el film y que evidentemente no serán escenas sobre el amor y la vida, sino su contrario, la muerte y el odio o por qué no ambos opuestos. Nos preparamos para conocer de fondo, aquellas pulsiones de vida y de muerte de las que ya había hablado Freud y sobre las que trabajé en capítulos anteriores para analizar toda esta noción de un más allá, de aquel goce que de principio a fin se observa en la obra cinematográfica, argumentada incluso, en cada uno de los discursos sadianos que Pier Paolo pone en marcha a través de estos personajes.

Un juego de sucesión de poder en el que se plantea sin duda el más allá de todo placer y es que se comprende según como lo anuncia el director italiano que hay en ello, una noción de goce sadiana con relación a las acciones que cada uno de los personajes emprende, a partir de la relación que emerge bajo el control de los cuerpos del otro. Es importante tener en cuenta que todo lo que hasta aquí se ha mencionado y observado del film, no es más que el comienzo de la tragedia de un placer, que, si bien antes se concebía como benéfico para el sujeto, sólo es el principio que para estos hombres es el resultado de su propio goce. Más adelante veremos como este goce, está

justamente en la humillación y sufrimiento del otro. “Sin duda estos imperativos entre los que pueda tenderse, hasta la ruptura de la vida, la experiencia moral, nos son impuestos en la paradoja sadiana como al Otro, y no como a nosotros mimos.” (Lacan, 1975, p.748).

Al analizar estos primeros diálogos y escenas expuestas en el film, se observa como Pasolini con respecto a su estilo de cine reúne a través de la presentación y rol de cada uno de los personajes, elementos como el espacio y el tiempo que son cruciales para llevarlos al espectador; dando cuenta de que no existe solo una relación de poder y de sumisión entre cada uno sino que permite también la simbología de las palabras y las acciones que cada uno de estos personajes “perversos” llevan a cabo, haciéndonos partícipes como espectadores de la frialdad que se muestra desde un inicio en el film y que además plantea un claro y abuso de poder desde la perversión del mismo, con respecto a la sumisión de dichos jóvenes que representan el pueblo obrero de la Italia de 1944.

Pasolini a través de su lenguaje cinematográfico deja entrever la forma en como cada uno de los personajes que crea, están cargados de una interpretación psicológica con la que los espectadores logran identificarse o sencillamente advierte con cada uno de los argumentos de sus films como lo es claramente Saló, que existirán aspectos en los que será inevitable no pensar que todo aquello que es plasmado en el séptimo arte, cuenta una realidad que en ocasiones se desconoce y que ciertos directores como Pier Paolo sientan la necesidad de expresar. De esta manera, Boairini (1983) comenta que:

“ El espectador ante las “inclusiones” de la película, es decir ante las formas *audiovisuales*, se comporta como un “receptor” de la realidad, pero sabe que es una ilusión, en cambio ante las “exclusiones”, es decir ante las formas no *audiovisuales*, se comporta *tout court* como un “receptor” de la realidad: las deducciones y las conclusiones a que llega para interpretar el comportamiento de

un personaje en la *película* siguen el mismo esquema que para interpretar el comportamiento de un personaje en la realidad.” (p. 96).

Por otro lado, cabe anotar que cada uno de las acciones que son llevadas en este primero parte del film y los elementos como objetos, espacios, que son presentados al espectador; podría decirse que son claves en Pasolini para atribuir todo un componente psicológico en el espectador como al lector, en este caso respecto del origen de la perversión del poder que se ejerce en toda la trama de la obra cinematográfica y con la que también cuenta la obra literaria de Sade. Recordemos que hay en el sujeto un plus de goce que lo invita a gozar a través del cuerpo del Otro. “(...) el goce es lo que no sirve para nada. Asomo aquí la reserva que implica el campo del derecho-al-goce. El derecho no es el deber. Nada obliga a nadie a gozar, salvo el superyó. El superyó es el imperativo del goce: ¡Goza!”. (Lacan, 1972, p.11). ¿Cómo este plus de goce puede invitar al sujeto a gozar? se preguntará el lector. En capítulos anteriores, esboqué con ayuda de Freud, una relación dual entre el sentir: placer/displacer que está siempre constante en el individuo y que es gracias a esta que el sujeto logra mantenerse en un equilibrio (homeostasis) puesto que no existiría un significante real, si en el ideal de plenitud; es decir, de todo placer en el sentido estrictamente de lo favorecedor el individuo encontraría su gracia como sujeto de deseo-la falta- y no podría estar el inconsciente estructurado como un lenguaje, pues es de éste poder enunciar que se puede ser enunciado, “el goce es lo que no sirve para nada”⁷¹.

En suma, el anteufraseo es el reclutamiento del placer, la presentación de la reglamentación, de la sodomización, del despojo psicológico de estos sujetos para ser convertidos en meros objetos de placer y de goce. Un goce que se supone universal según lo apunta Sade y de quien Lacan se sirve para establecer un vínculo entre el imperativo kantiano y la máxima Sadiana: “tengo derecho

⁷¹ Ibíd Pág.11

a gozar de tu cuerpo, puede decirme quienquiera, y ese derecho lo ejerceré sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él”⁷². Idea que viene a situar la máxima del derecho al goce; Lacan introduce aquí la obediencia pura de la ley, el gozo y la extracción o expulsión del objeto, toda forma pura de la ley.



Imagen 11: *Escena de casamiento entre Sergio y Renata. Círculo de las Manías - Saló.*

⁷² Ibíd pp.747-748

II. Girone delle Manie o Círculo de las Manías

Tras un fondo musical de piano. En éste círculo se desarrolla la historia de una de las acompañantes de los personajes que encarnan el poder, la Señora Vaccari. Una prostituta de cuello blanco que ha sido invitada a participar en el reclutamiento de dichos jóvenes, narrando con minuciosos detalles cada uno de sus historias relacionadas con su quehacer y con el propósito claro está, de brindar “placer” a los que se encuentran en el salón. Las historias en particular de esta mujer, se centran en las manías de ciertos hombres mayores con los que experimentó determinadas prácticas sexuales a muy corta edad⁷³ y que le habían solicitado, entre otras, orinarle encima.

En el salón de las “orgías” como ha sido nombrado, se encuentran reunidos todos con la expectativa de escuchar las más lascivas historias de la señora Vaccari. Lo realmente curioso de la puesta en escena que realiza Pasolini es el elemento de animalidad que se observa con respecto a la posición, en las cuales se encuentran cada uno de estos jóvenes. Además de tener en cuenta también, objetos religiosos en dicho espacio que proponen la burla y la trasgresión por parte de los señores a las ideas religiosas de la cultura italiana. Pasolini inteligentemente plasma cómo a través de la ideología facista encarnada por estos cuatro personajes esperaban obtener todo el control de la Italia de la época, bajo la cual justificarían cada una las prácticas anárquicas llevadas en su momento. De esta forma, es importante mencionar algunos de los diálogos que se origina en este círculo por parte del Duque, quien exclama lo siguiente: “(...) *Nosotros los facistas somos los únicos auténticos anárquicos naturalmente, una vez nos hemos adueñado del Estado. La única verdadera anarquía es la del poder, pero miren eso, la gesticulación obscena es como un lenguaje*

⁷³ Curiosamente, cada una de las historias que son contadas por estas mujeres en los respectivos círculos, podría decirse que están directamente relacionadas con algunas de las etapas del desarrollo psicosexual infantil planteadas por Freud. En el círculo de la mierda; por ejemplo, en los relatos de la señora Maggi se evidencia que la etapa anal es predominante en el sin números de prácticas sexuales que experimentó a muy corta edad, hecho que será analizado más adelante.

de sordomudos con su código que nosotros a pesar de nuestro limitado albedrío puede transgredir no hay nada que hacer nuestra elección es categórica, debemos subordinar nuestros goces a un gesto único". ¿Qué hay de fondo este fragmento? ¿Una idea de rebelión de la clase burguesa contra el Estado o una idea de control del pueblo bajo el nombre del Estado? Hay en este discurso, según lo menciono en el segundo capítulo de este escrito, todo un componente del contexto histórico y político en el que es desarrollada la película y con la que el director italiano se enfrenta dando a conocer el Estado totalitarista y anárquico en el que se encontraba, que poco a poco con su fundador Mussolini se fue propagando por algunos países de Europa, entre ellos Alemania bajo el reinado de Adolf Hitler⁷⁴.

Un poco se sale Pasolini de la temática Sadiana que había venido manejando en los primeros diálogos del anteinferno, pues aquí lo que el director intenta mostrar y con todo asento, es el eje central de su película. Que haya escogido la obra de Sade como temática que complementa su film, no es más que su propia perspectiva (sello de autor) para que el espectador observe como no sólo en los actos sexuales meramente sadianos existe una trasgresión; sino que además, hay de hecho un fondo transgresivo alrededor de la política en la que se llevan a cabo acciones de sometimiento, burlas, despojo de identidad, instrumentalización de cuerpos, con la premisa del poder como justificación del más allá, un goce sadiano que es instaurado como universal, bajo una ley moral y de la razón que es abolida y se antepone por la demanda inconsciente paradójica de hallar el "mal" a través de diferentes formas de destrucción originadas en el sujeto. Así lo interpreta Barroso (2000):

⁷⁴ Según la historia Benito Mussolini sería entonces el primer político en plantear la semilla de la ideología facista, quien la desarrollaría bajo el apadrinamiento de este personaje, sería Hitler quien tras haber conocido a Mussolini no vacila en seguir su ejemplo.

“La extraña mezcla entre Sade y Pasolini, dos mundos distintos, pero como muchos puntos en común, consiguen una secuencia perfecta en su absoluta falta de piedad y alejamiento de cualquier sentimiento producido por la compasión. Pasolini flaquea en muchas ocasiones, como en este caso, y cede a la humanización del relato, pero nunca deja de lado la terrible lección del marqués de Sade, necesaria para seguir adelante con la metáfora de un mundo civilizado que ha reducido los valores a simples ejercicios del poder a cuerpos con formas humanas carentes de significado como entes individuales”. (p. 217).

Tras haber transcurrido el primer relato expuesto por la señora Vaccari, inicia uno de los primeros banquetes del film, en el que Pasolini introduce otro más de sus diálogos sadianos, aunque me atrevería a decir también Freudianos, incluyendo toda una discusión por parte del Duque a quien le gusta realizar intervenciones de tal índole, buscando justificar cada una de las acciones y castigos que hasta el momento se han cometido en este círculo. El tema que se concibe por parte de Duque como respuesta al comentario de la Excelencia⁷⁵, es la relación que establece este personaje alrededor de la pasión que obliga al hombre al mal: *“Hay quien no logra comportarse mal más que cuando la pasión le empuja al mal, hay quien por naturaleza es infeliz, y se pasa la vida arrepintiéndose por la mañana de lo que hizo la noche anterior”*. No es acaso este minúsculo comentario sobre el que he venido sosteniendo desde Freud aquel incesante deseo por parte del sujeto de buscar el mal; es decir, aquella tendencia demoníaca con la que el individuo se encuentra en algún punto de su psique para mantenerse inherente a su vida. Una vida que, tras no hallarla, termina por convertirse tal pasión en su propio goce.

⁷⁵ La Excelencia menciona que: “Bueno amigos míos, no cabe duda que la Señora Vaccari las convertirá en putas de primera categoría. No hay nada más contagioso que el mal”.

Pasolini introduce al final de cada relato de la señora Vaccari diálogos y escenas con los que nos enseña de nuevo la realidad a la que se enfrentaba por aquella época, en la que ciertos actos sodomitas, y de castigos funestos que imperaban en la Italia de 1944-45 se convertían cada vez más, en prácticas comunes de la ideología facista-neocapitalista. La humillación de los sexos en todo el film es clara, pues recordemos que tanto para Sade como para Pasolini no se trata aquí de plasmar una humillación particular de algún sexo, sino de configurar la importancia que tiene el cuerpo del otro, cualquiera que sea, en el origen del goce propiamente de estos hombres perversos. Todo tipo de torturas que son cometidas por estos personajes en ambas obras, tanto la escrita como la filmográfica, introduce la figura del verdugo como aquel hombre perverso que, bajo una noción de satisfacción busca hacerla real a partir del sufrimiento de ese otro que sin ningún tipo de posibilidad ha pasado de ser un sujeto para convertirse meramente en un desecho. Respecto de esto Lacan esboza que: “El perverso se imagina ser el Otro para asegurar su goce. El sádico es el instrumento, el goce no está de su lado, se encuentra tratando de demostrar el goce del Otro”⁷⁶.

Bien. ¿Cuál es entonces el tipo de sujeto que se muestra en la película o en su defecto en el que Pasolini desea mostrar? El director a través de estos personajes enseña al sujeto fascista a un mismo tiempo en su condición de verdugo y víctima, una condición que ya he señalado desde lo propuesto medio de Lacan. Por un lado, el sujeto es verdugo de una violencia que cobra el sentido de desesperada huida hacia delante sobre otros cuerpos, siempre en busca de un sentido que parece cada vez más lejano y vacío a causa de esa misma violencia. Por otro lado, víctima, tanto de una modernidad que lo ha desbordado mientras trataba de buscar respuestas, como de su misma violencia, que lo degrada y destruye como ser humano. Respecto a esta condición de violencia que es clara en el film, Lacan citado por Castro (2005) comenta que: “(...) Se expresa así el intrincado

⁷⁶ Lacan, Op.cit, Pág.751

anudamiento de la violencia fundamental con el vínculo social y, así mismo, con la ley y su transgresión. Es la paradoja de la Ley que en su prohibición ordena y restringe y a la vez, incita a la trasgresión y al exceso”. (p.54)

Es finalizado el primero banquete de este círculo y con el que Pasolini nos enseña como siempre la frialdad y cinismo con la que cada uno de estos personajes facistas enuncian cada uno sus comentarios. Se presenta la segunda muerte⁷⁷ de una de las jóvenes por haber también intentado lanzarse por la ventana y haber interrumpido la primera narración. Tal acontecimiento es plasmado en la película como una transgresión a la idea de religión de la que se burlan dichos hombres, pues la joven es cortada en su cuello y es puesta en un altar en donde se muestra la pintura de una santidad con un infante que representa la inocencia. Se abren las puertas de este altar y cae la joven al piso agonizando, mientras que la Señora Vaccari dando la espalda decide continuar con sus narraciones. Pero ¿qué se puede leer de toda esta situación? Que la vida sea un escenario frente a la que el sujeto debe presentarse y sobrepasar diversas situaciones, incluyendo la propia muerte, que sin saber si esta podría ser quitada por él mismo o en su defecto por otro, no es más que la señal inminente de aquello que cuando se enuncia-lenguaje- se desea fervientemente e incesantemente logra esta captar y significarla a través precisamente de todo más allá. “De ahí que la muerte no sólo ha de enunciarse en su efecto. Lo simbólico invita a discernir sobre ésta, a interrogar por su inscripción en el orden significante y por su anudamiento con la vida, en las dos vías que abre el significante: la muerte implicada en la vida y la muerte que conduce a la vida”. (Castro, 2005, p. 56).

⁷⁷ Recordemos que en la ante sala del infierno, durante el trayecto de los jóvenes hombres secuestrados a la mansión uno de ellos no soporta la idea de su secuestro, así que en un acto de valentía se lanza del automóvil cerca de un río de paso en el camino intentar huir, pero sin suerte es abaleado por los soldados que los custodiaban.

Pasemos ahora, al acto final de este círculo con el que Pasolini evidencia claramente su particular interés por los actos de sodomización y deshumanización que se presentan de igual forma en la obra sadiana. Se presentan en esta parte final a los jóvenes como animales domésticos, propiamente mascotas, perros esclavos de aquellos hombres que se valen de ellos para encontrar su placer a través de la humillación de estos. Y así lo manifiesta como siempre el Duque⁷⁸ quien hasta ahora Pasolini le ha dejado todas las intervenciones de este primer círculo: *“Bien Excelencia ¿Se ha convencido ahora? Ver que otros no gozan es lo que me produce goce, de que sufran humillaciones se deriva el placer de poder decirse uno, bien mirado, yo soy más feliz que esa purria que se llama pueblo”*. Donde los hombres sean igual y no haya esta diferencia tampoco existiría nunca la felicidad. En el mundo no hay más voluptuosidad que halague más los sentidos que el privilegio social”. En este fragmento se observan dos aspectos fundamentales de este escrito. El primero, está directamente relacionado con la cuestión del placer y del goce como lo he venido describiendo a lo largo de este escrito, ya que la tesis que me he planteado es ¿si existe o no una relación de ambos conceptos con la obra cinematográfica?, creo que hasta el momento he ido encontrando grandes puntos de relación respecto de esta tesis; puesto que observo en el director, fuera de la su contexto histórico y político una gran apoyo por parte de lecturas filosóficas y psicológicos que dan cuenta del amplio bagaje de Pasolini respecto a temas como la muerte que se convirtieron para él el eje central de gran parte de sus obras.

⁷⁸ Ya había descrito con anterioridad cada uno de los roles que presentan estos personajes en el film en función del poder. Sin embargo, me parece importante resaltar el dominio de la palabra que Pasolini le otorga al personaje del Duque frente a las diversas situaciones que se presentan en el primer círculo, aunque hay una clara participación de todos los empoderados, me parece que es el Duque justamente quien presenta mayor protagonismo, puesto que es uno de los personajes que si se observa y se lee bien, representa el poder de una pequeña minoría como lo es la clase burguesa, pero que evidentemente para Pasolini es de vital importancia por la temática central que plantea en la película, pues esta minoría es por la que cobra reconocimiento la ideología facista, dado que son la representación media y baja de la burguesía de la época.

Acaso ¿qué es lo que la muerte implica para Pasolini? La muerte pasa a ser para este autor aquel momento en el que el sujeto logra dar significado a todo tipo de acciones que, en su existencia, incluso por el lenguaje no logran dar sentido. Menciona Pasolini:

“La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos”⁷⁹.

Se observa entonces, que este círculo representa la entrada al sadismo y la utilización del sexo como entretenimiento de los señores burgueses y tortura de los jóvenes, en donde son obligados a escuchar las “perversas” narraciones sexuales de aquella dama que acompaña a los señores. Trastornados por aquellas historias sexuales que para los otros resultaba excitante, los jóvenes se empiezan a dar cuenta de que han empezado un viaje del cual no hay retorno alguno, en donde deberán llevar a cabo prácticas que para ellos desde la interpretación psicológica que Pasolini le ha atribuido a cada uno de los personajes, es considerada como perversa, pero que de algún modo entrelazan toda la línea entre la pulsión de muerte y goce que en este escrito he venido desarrollando.

⁷⁹Pasolini, Pier Paolo: 'Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad'. Publicado originalmente en: NUOVI ARGOMENTI, Roma, septiembre de 1970.



Imagen 12: *Escena de elección del mejor trasero. Círculo de la Mierda - Saló.*

III. Girone della Merda o Círculo de la Mierda

Esta tercera parte se inicia con la misma estructura que la anterior: la segunda narradora, la Señora Maggi, se arregla frente al espejo en la misma habitación que lo hizo la señora Vaccari. Después, ocupa su puesto en el salón de los relatos donde la posición de los cuerpos no ha variado. Antes de empezar a hablar, por petición del presidente la mujer muestra sus nalgas, que son elogiadas por su forma y belleza. Hecho esto, la señora Maggi decide empezar a realizar su narración con detalles precisos sobre la coprofagia, práctica sobre la cual estos personajes llevarán a cabo una cena en la que se servirán de sus propias heces para compartirlas, obligando a aquellos jóvenes a ingerirlas, quien no lo haga será anotado en el libro de los castigos.

Había dicho ya en el primer círculo (manías) que en uno de los próximos círculos se observaban aspectos sobre algunas de las etapas del desarrollo psicosexual que propone Freud, dentro de ellos la etapa anal. Bien, en este círculo denominado el círculo de la mierda, puedo decir que se evidencia tal aspecto, el argumento central de éste es brindar placer a estos hombres a través de historias sexuales en la que se encuentra la coprofagia y la encargada de contar tales historias será la señora Maggi. Se observa además que a diferencia del primer círculo en donde los jóvenes fueron poco a poco despojados de sus vestimentas, en éste particularmente, el director incluye atuendos infantiles para los jóvenes, lo que se lee como el interés particular de Pasolini por proponer además de un tinte erótico sadiano, también elementos en los que deja ver sus intereses psicológicos, los que por supuesto le ayudaron a dar sentido a cada uno de sus personajes desde la interpretación psicológica que se les atribuye durante toda la obra.

Pasolini se basa para este círculo en lo escatológico. En su descenso a los infiernos de las mentes perturbadas de los señores y aprovechando una de las narraciones de las damas, acuerdan la abrupta idea de que cada joven guarde sus excrementos para hacer con ellos un macabro y

repugnante banquete⁸⁰. Podría decirse que a través de la coprofagia pretenden conseguir una especie de revelación, una catarsis de los placeres mundanos que van buscando los señores. La violencia hacia los sumisos va aumentando de manera enfermiza, poco a poco los humillan e incluso los obligan a tener un mayor control de sus esfínteres con el propósito de reservarlos para el gran banquete, quien no cumpla las órdenes será también anotado en el libro de los castigos.

Es interesante resaltar este hecho; ya que Pasolini da cuenta de un aspecto fundamental muy Foucaultiano sobre la dinámica del poder. ¿Qué dinámica es esta, se preguntará el lector? Ya había expuesto con anterioridad, en el capítulo II de este escrito e incluso en la parte final del mismo cuando describí la perversión del poder, de que hay todo un elemento de control de un individuo a otro-subjetivización- justificado por un poder, el poder que sea. Al exigirle a las víctimas no poder descargar ninguna de sus necesidades fisiológicas no es más que el mismo biopoder. Parafraseando a Foucault, el poder tras una técnica disciplinaria, individualizante, propone vigilar, controlar en los individuos, sus comportamientos y su cuerpo con el fin de anatomizarlos; es decir, producir cuerpo dóciles y fragmentados. En otras palabras, se convierten estos jóvenes en individuos creados por el poder, por un instrumento de control social, a través de la vigilancia, e intensificación del rendimiento que cada uno deberá mostrarle a estos hombres para lograr mantenerse en vida y seguir produciéndoles placer. El derecho de vida y muerte queda como el objeto utilizable por parte del poder. En este sentido, la vida es sistematiza, controlada y queda entonces, solo como un derecho único de quienes ejerzan el poder.

El relato de esta mujer se ve interrumpido por el Presiente, quien le exige que por favor no se olvide de contar hasta el más minúsculo detalle. Así continua la mujer y enuncia un hecho puntual

⁸⁰ Este es el segundo banquete que se lleva a cabo durante el film y tal vez uno de los más fuertes, ya que Pasolini pone en marcha a través de la coprofagia una metáfora sobre los alimentos producidos en masa de la época capitalista-facista. Una curiosidad de este círculo es que las heces fueron creadas con salsa de chocolate y mermelada de naranjas.

sobre haber matado a su madre porque esta se interponía en sus locuras sexuales. Frente a esta confesión y ante la interrupción del Duque quien se levanta de su lugar, dando aprobación a la señora Maggi se detiene la música de piano⁸¹ de fondo dando paso al Duque quien manifiesta lo siguiente: “(...) *Es una locura suponer que se deba algo a la propia madre ... ¿Hemos de estarle agradecidos porque disfrutó mientras alguien en otros tiempos la poseía? Esa ya es suficiente recompensa; recuerdo que hace muchos años yo también tenía una madre que despertaba en mí los mismos sentimientos que usted experimentaba por la suya; apenas estuve en situación de hacerlo, la mandé al otro mundo. Nunca nada en mi vida me produjo un placer tan sutil como el que sentí cuando cerró los ojos por última vez*”.

Curiosamente Pasolini introduce aquí un tema más sobre la muerte, y esta vez es la muerte hacia una de las figuras primarias de todo individuo que es la madre. ¿Cuál es la intención del director al proponer tal discusión? Hay en todo esto, un aspecto psicoanalítico sobre el que es notable que trabaja el Pier Paolo, puesto que es la muerte como ya se había descrito con anterioridad, uno de las temáticas con las cuales se fueron desarrollando algunas de sus grandes obras; puesto que para Pasolini la muerte en el único lugar por el cual el sujeto logra dar sentido aquello que incluso ni siquiera por el mismo lenguaje pudo significar. Que la madre sea abolida, destruida por estos personajes, esto me hace remitirme un poco a esas pulsiones de vida y muerte, esa relación ambivalente con la que se ve enfrentado el sujeto en un momento inicial de su vida. De esta forma y bajo tal premisa confirmo que hay pues en todo individuo por ir más allá de todo límite, por transgredirlo, en el caso de la señora Maggi por ejemplo, se interpreta la muerte de la

⁸¹En este momento específico del círculo, sucede un acontecimiento importante y que tal vez el espectador no se percata de ello. Pasolini se centra por primera vez en el personaje de la pianista, ya que tras la interrupción del Duque la mujer detiene su música y dirige su mirada al Duque. Aunque el rol de esta mujer es importante si duda, solo me centraré en ésta hasta llegar a la parte final del análisis del film, donde Pasolini además la incluye como una pieza fundamental de todo el argumento.

madre aquella mujer por la cual ha sido castrada, pues ella así lo ha expresado: “(...) *mi madre esa noche estaba más insoportable que nunca no paraba de decirme que no fuera, que cambiara de vida. Y no pude resistir la tentación esa noche y... la maté*” En el caso del Duque, la muerte de su madre, vendría a representar aquel momento por el cual el sujeto se ve obligado a transgredir su deseo, lo que Freud también denominó como el deseo hacia la madre, pero que, tras no poder acceder a él en cierto modo, es abolido transgrediéndolo. Frente a esto, Lacan propone que: “(...) El deseo del Otro no reconoce al sujeto, porque si lo reconoce, como nunca lo reconocerá suficiente, no hay más posibilidad que apelar a la violencia. La salida de esa dialéctica del reconocimiento siempre es por la vía de la lucha y la violencia.”⁸²

Frente a tales narraciones una de las jóvenes quien había perdido a su madre intentando liberarla del secuestro de los soldados facistas es asesinada a manos de estos. La joven afligida rompe en llanto, interrumpiendo el comentario del señor Duque, quien se detiene y le dirige la mirada y le pregunta porque llora, mientras que la señora Vaccari le comenta la razón, a lo que el Duque exclama: “*Malditos sean mis ojos, que me quede ciego si esta perra no es lo más excitante que he visto en toda mi vida.*” Aquí Pasolini de nuevo incluye otros de los argumentos sadianos en su obra, sin dejar de lado claro está, la humanización que por momentos le otorga al film, pues no cabe duda que aunque su interés principal era enseñarle propiamente su fuerte crítica a la sociedad italiana de la época a partir de todo este sin números de acciones grotescas y despojadas de toda estética aplaudidas por el facismo, no deja lado su interés también, por enseñarle al espectador que más allá de todo límite, de todo exceso de poder existen personas que no podrán jamás someterse a tales humillaciones y que habrá que ser siempre críticos a tales poderes políticos.

⁸² Jaques Lacan, *Seminario 10. La angustia. Inédito*. Clase 2, noviembre 21 de 1962.

Reunidos en un salón, los cuatro personajes empiezan a dar detalles sobre la forma en como deberán llevar a cabo el segundo banquete, en el que claramente introducen el tema de la ingesta de las heces como plato principal de éste. Propone la Excelencia que deben revisar el reglamento que ellos ya habían estipulado con anterioridad y que esta puede ser la oportunidad para hacerlo, así que pasaron por cada una de las habitaciones de los jóvenes revisando que no hayan realizado ninguna de sus necesidades fisiológicas, principalmente la de defecar ya que tendrá que abstenerse se hacerlo hasta la noche del banquete, todo aquel que lo desobedezca pues como es usual será castigo sodomíticamente. Una vez más Pasolini introduce en dicha escena, la importancia que cobra aquí el poder, propiamente el disciplinar que propone Foucault y que ya había descrito con anterioridad, ya que se observa el control que ejercen estos hombres sobre el cuerpo de los jóvenes al punto de que les controlan incluso sus necesidades fisiológicas, vemos pues que hay en juego toda una dinámica microfísica que se origina a partir del poder. En otras palabras, se tiene el poder, incluso a través de mecanismos o elementos micro sobre el individuo.

Llega el momento del banquete, la boda entre la Excelencia y uno de los jóvenes, y la elección del mejor trasero. ¿Qué se puede decir de estos tres momentos que concluyen en dicho círculo? Pasolini plasma con la ingesta de las heces toda una crítica hacia los alimentos producidos, en masa del horror facismo-neocapitalista. De forma metafórica, Pier Paolo combina estos tres momentos dándole a conocer al espectador la figura siempre deshumanizadora de estos cuatro facistas. Ciertamente Pasolini tenía la intención de que su filme con esta fuerte escena provocara controversia y que escandalizara a la sociedad de su tiempo. Con dichas escenas Pier Paolo, buscaba exhibir el horror y provocar al espectador el repudio a través de sus cruentas imágenes; Saló, más allá de ser una película explícita, tiene el propósito de proponer una crítica al fascismo, a la burguesía, a la religión y a los líderes políticos.

IV. Girone del Sangre o Círculo de la Sangre

Este es uno de los últimos círculos del film y no menos importante, ya que en éste cada uno de los personajes que representan el poder deciden realizar la práctica del matrimonio, cada uno con alguno de los soldados facistas que los ayudan a obligar y humillar a los jóvenes secuestrados. En éste círculo, son llevadas a cabo diversas prácticas de tortura, desmembramiento, aquellos cuerpos que ha sido reclutados para brindar placer, un placer que es llevado hasta la muerte, es en este momento en donde estos personajes facistas, deciden dar rienda suelta a sus más bajos deseos sodomitas, pues lo que buscan es hacerles pagar a los jóvenes que no cumplieron a cabalidad el reglamento, a través de la tortura el precio de su desobediencia.

Lo que enseña Pasolini en estas últimas escenas de su film es, por un lado, la mofa y ridiculización de estos cuatros políticos facistas a través de la característica de la feminidad. Como también no muestra la más fatídica tortura en las que finalmente deja en claro el tipo de facismo sobre el cual decide emprender su fuerte y contundente crítica hacia aquel facismo-neoliberalista que va proponiendo individuos de consumo, subjetivados; es decir, creados por el poder en que las sociedades disciplinarias como lo llamaría Foucault pasan a ser sociedades netamente de control. En otras palabras, este facismo que Pier Paolo expone en su obra:

“(…) se interpreta como un cierre del horizonte: no cabe esperar otra cosa que la repetición de la “barbarie hedonista y consumista” instaurada por una clase social, la burguesía, que la prodigiosa intuición sociológica de Pasolini no entiende ya como una clase económico-política, sino como una “enfermedad contagiosa” que ha logrado vampirizar y hacer cómplices suyos incluso a lo que sufren las formas más duras de la exclusión y la dominación”. (Maresca & Mendiguchía, 2005, p. 331).

Por otro lado, el director en este círculo centra por segunda vez su interés en el papel de la mujer pianista, tras un rotundo silencio y desaprobación de todos los jóvenes secuestrados el personaje del Duque al entrar al gran salón para dar inicio a los casamientos, enfadado, criticando al auditorio de parecer un funeral apoyado también por la Excelencia, les exigen que pongan en sus rostros una gran sonrisa y que también realicen acciones que demuestren lo grato que es presenciar tales actos. En este punto, da Pasolini entrada a la pianista quien con un gesto de temor, se arriesga a realizar un acto en el que sin duda tendrá que hacer que cada uno de los presentes del salón muestre gracia frente a lo que está a punto de llevarse a cabo. La pianista lo logra con algo de ayuda de la señora Vaccari quien la ayuda a realizar una presentación en francés, lo cual origina por fin, el sonido de risas en todos los presentes. Prosigue en el evento y se observa el exagerado atuendo que el obispo lleva para dar inicio a la ceremonia. Tal atuendo da cuenta de la burla a las prácticas religiosas que evidentemente se ponen en marcha con esta ideología y que Pasolini utiliza, dejando ver claramente, lo absurdo de la religión de su época. Continúan así la ceremonia y posteriormente, el personaje del obispo decide hacer una ronda por cada una de las habitaciones de los jóvenes, y mientras la realiza, se da cuenta de algunas infracciones que se han cometido a espaldas de los cuatro políticos.

Frente a tal situación, el Obispo avisa al resto de los hombres, ya que las traiciones deberán ser pagadas, sobre todo la traición de uno de sus soldados facista, quien sostenía una relación sexual con la criada morena que Pasolini muestra en su film. Ante el “romance” entre el soldado y la criada los políticos se dirigen a él y deciden matarlo entre los cuatros, sorprendidos por el gesto

que este soldado realiza⁸³, le disparan sin ninguna compasión. Acto seguido el Duque se acerca a la criada la mira a los ojos y le dispara en la frente.

Se observa que, para esta escena, Pasolini propone el efecto dominó en el que un sistema corrupto, desde sus pilares, terminará por corromper a todos los individuos que lo componen. Los prisioneros se denuncian entre sí para evitar ser condenados; así ilustra Saló cómo en una sociedad corrupta el último medio de supervivencia terminará siendo la traición al semejante. El horror dibujado en este momento del filme es perturbador, pues simboliza la mutua destrucción de individuos de la misma condición al verse forzados a sabotearse entre sí.

Tras estas primeras escenas de mofa religiosa, muerte y traición entre los personajes, se da inicio al relato que corresponde a este círculo denominado el círculo de la sangre por la Señora Castelli, quien se encarga de narrar historias sexuales cargadas de torturas que experimentó en algún punto de su vida y de las cuales se dio cuenta que le generaban tal excitación que no pudo controlar llevarlas a cabo como tampoco omitirlas en este círculo, pues ya es sabido que la función que tiene cada una de estas mujeres además de acompañar a los cuatros hombres, está en función producir todo tipo de placer, de goce por medio de tales memorias. Así y con la inspiración de todo lo que esta mujer ha exclamado los políticos, deciden dar comienzo a los castigos que les serán emprendidos a algunos de los prisioneros por las insubordinaciones dadas hasta ahora.

Después de mostrar las primeras torturas de este círculo Pasolini por tercera vez se centra en la mujer pianista quien hasta ahora había tenido un papel relegado en el film, su participación esta mediada solo por la musicalidad que brindaba en cada uno de los relatos del resto de las mujeres. Aquí en este círculo esta mujer, se detiene de tocar su piano y dirigiéndose a una de las habitaciones

⁸³ Un gesto comunista.

decide sentarse en la venta y con un gesto de asombro, se lanza al vacío de la mansión. ¿Qué mensaje nos quiere compartir el director a través de la muerte de esta mujer? La muerte de esta mujer durante el film y sobre todo en este círculo, simboliza, en cierto modo la conciencia de Pasolini tras ser partícipe de cada una de las atrocidades de Saló. Barroso (2000) comenta frente a este hecho del film que:

“Pasolini no puede o no quiere permanecer ajeno a horror de Saló y por eso inventa a este observador mudo dentro de la historia, ya que en ningún momento se integra con los libertinos. Nunca le vemos disfrutar o saborear el placer a través del sufrimiento de las víctimas. No se queja, colabora silenciosamente en lo inevitable: las comidas terribles, los acompañamientos musicales plenos de episodios trágicos, sin que su actitud no participativa sea notada por los cuatro señores o incluso por las tres narradoras, estas sí, auténticas libertinas”. (p.224).

Pasolini inteligente, introduce esta escena de las torturas un objeto (binoculares) con los que cada uno de los personajes sentados frente a una venta y uno a uno presenciara las atrocidades que irán cometiendo a los cuerpos mancillados de aquellos jóvenes. La intención de introducir dicho objeto en esta escena, podría decirse que es con el propósito de hacer más real la participación del espectador siendo testigo de cada una de las brutalidades que serán cometidas por estos personajes facistas. En este círculo, vemos que los diálogos sadianos se presentan en menor medida, pues el director decide darle más importancia a las imágenes grotescas, logrando despertar en los espectadores horror, asco, repugnancia, indignación, aversión y repulsión hacia la sociedad italiana en la que se halla la más alta clase burguesa y aquellos políticos, que sin ningún ánimo tal vez de ejercer el poder autoritario, logran obtener placer cuando humillan, asesinan, anulan, ultrajan y violan a otros individuos.

Claramente este último de los círculos se basa en la tortura más extrema teñida con la traición entre los sumisos. Los jóvenes, entre ellos, se acusan unos a otros con la intención de salvarse de los castigos más duros. Maravillosa la escena en que los señores descubren entre los suyos, a un comunista infiltrado, sin desperdicio. Al mismo tiempo, entre las damas se ve que han tenido poco a poco una revelación algo así como mística -un poco tarde quizá- y se dan cuenta de las atrocidades que han cometido. Las escenas más cruentas de tortura se producen en esta última parte, obligando al espectador a observar desde mutilaciones hasta quema de miembros sexuales.



Imagen 13: *Escena de torturas. Círculo de la Sangre - Saló.*

CONCLUSIONES

A lo largo de este escrito intenté plantear una tesis alrededor del análisis de dos conceptos que consideré fundamentales dentro de la teoría psicoanalítica a saber la pulsión de muerte y el goce. Ambos conceptos generaron en mí, una inquietud inminente respecto a ciertas prácticas que son llevadas por los individuos y que para algunos otros se tornan absurdas dentro de la psique particular de cada uno. Delimité estos conceptos, he intenté anudarlos partiendo del análisis de una obra cinematográfica, sobre la cual considero se trabajó poco desde la psicología y que fue precisamente esta cuestión la que me impulsó a realizar un trabajo clínico psicológico, pero con la mirada puesta en el séptimo arte.

Considero que ha sido una labor ardua haber llegado hasta el final de esta monografía; puesto que desde el momento en que me he planteé la problemática del mismo, examinaba si podría o no responder a dicho cuestionamiento. Sin embargo, doy cuenta a través de todo el análisis que aquí realicé, que si existe en esencia un deseo voraz del sujeto por llegar a un estado anterior de su vida, propiamente la muerte. Pero lo que más me interesaba encontrar era poder descubrir entre ambos conceptos (pulsión de muerte-goce) una relación, explicar o no desde dicho análisis fílmico si ambos conceptos se correspondían o si por el contrario sería nociones en las cuales no encontraría ningún punto de convergencia.

En este punto, doy cuenta como podrá darse cuenta el lector, de que hay una estrecha relación entre ambos conceptos. Freud ha desarrollado una idea con la que decidió desarrollar gran parte de su psicoanálisis y con la que Lacan realizando una relectura muy minuciosa del mismo queriendo introducir de cierta forma un elemento fundamental en dichas elucidaciones freudianas, y es el registro de lo simbólico que no es otra cosa que el lenguaje mismo. Aquello que es el goce,

no puede darse sino en plano de la palabra, de lo enunciado, es justamente allí en donde el sujeto encuentra eso (la Cosa) que siente perdido, cuando ha sido nombrado y compartido con el Otro.

Al realizar el análisis detallado del film con la teoría psicoanalítica, encontré que existe en muchos sujetos como en Pier Paolo un interés particular por abordar ciertos temas psicológicos que otros autores, propiamente directores de cine no se han interesado por ahondar. Pasolini, tenía una forma particular muy propia de llevar a la pantalla grande, muchas de sus vivencias con las que de algún modo se sentía identificado. No es gratis; por ejemplo, que llevara al séptimo arte películas como Edipo Rey, Teorema y Saló, las cuales son obras en las que el autor deja notar un poco lo que durante su vida había venido sucediendo y que lo marcaban, mostrando muchos aspectos de su inconformidad respecto a hechos que para él resultaban incomprensibles sobre todo en temas políticos. Freud, Lacan, Pasolini, son tres personajes históricos, hitos si se quiere, en la perspectiva psicoanalítica como del séptimo arte, de los cuales me he servido para dar cuenta de lo interesante que puede ser realizar un estudio sobre el cine particularmente en una obra; pero no sólo del cine en sí sino de aquellas personas que se encuentran detrás de la pantalla y que de algún modo estructuran todo un estudio literario filosófico, político, psicológico entre otras para poder escenificarlos en este tipo de obras.

Encuentro pues, que la pulsión de muerte y el goce son en sí mismas una paradoja de la cual se vale el sujeto para poner en marcha, aquellos deseos, pulsiones sobre las que el psiquismo no está regulado, específicamente por el placer, lo cual intenté dejar claro desde el inicio de este escrito. Aquellas conductas, sádicas, masoquistas, autolesivas, no son más que la muestra de una tendencia demoníaca con la que el sujeto se obstina por buscar el “mal” es el sentido religioso de la palabra, como en el sentido propio de atribuir significado a todo aquello sobre lo cual aún no obtenemos ningún sentido y que por esa razón se acude a lo que se ha denominado lenguaje. No hay deseo sin

ley, no hay goce sin cuerpo. Sólo un cuerpo puede o no gozar. El goce puede bastarse por sí solo. El goce es un significante excluido, sólo se conoce de éste cuando el sujeto habla de él, cuando lo introduce en su lenguaje.

Ahora bien, sobre la pulsión de muerte y de goce, se observa de estrada todo un aspecto transgresivo constante, el cual vimos que se establecía claramente en todo el argumento del film de Pasolini. La transgresión se convierte para el sujeto en ese más allá de la pulsión y que se muestra como el goce. Es necesario que exista tal rompimiento en el que se atiende aquel principio de realidad y de placer del que se creía que era el único que podía darle una estabilidad a la psique humana, pero ahora vemos pues, como esto no es posible, dado que la transgresión permite que el individuo consiga darse cuenta de que hay en él un hecho irrefutable y es su propia muerte, pues es sólo a través de ella que podrá significar y dar orden a eso que en algún momento denominó como vida. “La transgresión lleva al límite hasta el límite de su ser; lo lleva a despertarse en su desaparición inminente, a encontrarse en lo que excluye (más exactamente tal vez a reconocerse allí por vez primera), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida”. (Foucault, 1999, p. 167).

Durante el análisis del film se observó que violencia y el sexo fueron claves en la obra, era lo que la sociedad quería y Pasolini logró visibilizarlo en los cuerpos desnudos y mancillados. Bien diría Castro (2005) “(...) Al vincular la violencia con el acto (...) con la erogenización de los actos de daño al cuerpo propio y al cuerpo del semejante, con su cuota de goce, de dominio y de reducción del sujeto a puro objeto” (p.10).

El estilo del cine de Pasolini se debía, en gran medida a su minuciosa intervención en los detalles de las películas, fue esto uno de los aspectos que caracterizó su producción, principalmente

su riqueza metafórica. Para el autor era de interés traspasar lo explícito, su postura crítica frente a la sociedad debía ser manifestada de alguna manera y decide hacer cine “para iniciar un diálogo más vasto, más popular” (González, 1997, p.32). Ubica al espectador como un individuo que cuestiona, que debe tener una posición frente a los problemas y no una visión simplista “una elección estética es siempre una elección social. Está determinada por la persona a la que se dirige la representación y por el contexto en el que la representación se desarrolla”⁸⁴.

Con respecto a la obra cinematográfica y su argumento que propone desde Pasolini una fuerte crítica de la ideología política facista y que fue sin duda el eje central del film. Es importante mencionar, que, si bien hay en ella un trasfondo político claro, se debe puntualizar, que tal facismo que aquí es plasmado, corresponde a un facismo que, si bien ha sido fundado por Mussolini, este facismo o más bien lo que Pier Paolo nos muestra es el componente del uso del poder y el control para lograr la anulación y el despojo del otro. Esta visión del facismo deriva de la noción de control impuesta sobre el individuo por el neo-capitalismo y de la formación de los individuos dentro de este sistema como sujetos de consumo: el consumismo de las sociedades en crecimiento que ha derivado en un obstinado individualismo y en la anulación del otro. La idea de cómo los individuos se van transformando en sujetos controlados por las sociedades de consumo es lo que apunta Deleuze sobre Foucault al nombrar “sociedades disciplinarias” y su transformación en “sociedades de control”⁸⁵ a aquellas que derivan de los medios de control y de consumo. Este facismo-capitalista busca la destrucción de los individuos perdidos en las masas por medio de la

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Deleuze, Guilles; Conversaciones (1972-1990). “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. Pre textos, 1999, España. De acuerdo con Guilles Deleuze para Foucault hay dos tipos de sociedades: unas llamadas las sociedades disciplinarias, las que están basadas en el encierro; como lo que ocurren en las escuelas, las cárceles, hospitales, etc. En este tipo de sociedades se puede moldear la individualidad a través del poder masificador. Estas sociedades derivan ahora, para Deleuze en sociedades de control, las cuales tienen medios de control sobre los individuos en “libertad” a partir de los medios de producción y de los productos de consumo.

implantación de intereses exclusivamente propios, de la sexualidad como relaciones de poder y de dominación, de la exacerbación del individualismo y el adoctrinamiento, en términos de consumo.

Concretamente, Pasolini nos ofrece su particular visión o interpretación de la naturaleza del sujeto fascista y del fascismo, entendido este último como fenómeno colectivo o social. El director italiano propone un análisis muy personal de tipo cultural plenamente arraigado en el efervescente clima cultural de su tiempo, abordando el fenómeno en cuestión a través de un interesante prisma psicoanalítico

Muchos trabajos se han realizado desde la revisión psicoanalítica, temas que han despertado interés en el que hacer psicológico clínico. Sin embargo, hablar de temas o de conceptos psicoanalíticos, como lo es el caso de esta monografía desde una de las grandes artes de la humanidad-el séptimo arte- no ha sido muy abordados. Considero que llegar hasta aquí ha sido una ardua labor, ya que no sólo debía tener conocimientos psicológicos de corte propiamente psicoanalíticos sino que también debí introducirme un poco más en lenguaje cinematográfico y lo planteado como un lenguaje cinematográfico ya que leer y aprender de un autor en particular como le fue Pier Paolo Pasolini, implicaba adentrarse no sólo en las realizaciones de sus grandes obras sino también, en alguna parte de su vida en sus intereses personales, en sí en todo lo que en algún momento de su vida lo había marcado para crear una película como Saló, sobre la cual da cuenta precisamente, la real importancia que cobró en él haber participado en un contexto histórico y político que atravesó desde el componente sociocultural a la Italia fascista en la que nació y en la que murió en manos de otros.

Que deja todo este análisis fílmico y escrito monográfico respecto a la problemática aquí planteada. ¿Existe o no una relación entre el concepto de pulsión de muerte de Freud y el goce de

Lacan con la obra cinematográfica? Pues bien, querido lector tras haber desarrollado este escrito a través de las minuciosas lecturas que tuve que emprender sobre estos conceptos desde sus autores, como también aprender e introducirme un poco en la vida del director Pier Paolo. En efecto, concluyo este trabajo desde Freud, Lacan y Pasolini considerando que, si existe tal relación, puesto que hay en el sujeto todo un elemento sádico que es heredado justamente de aquella instancia psíquica denominada superyó que ha quedado como herencia del complejo de Edipo, de aquel registro simbólico del que habla Lacan y sobre el cual el individuo es atravesado para poder estructurarse psíquicamente. Es decir, hay en esencia una consciencia moral en el sujeto y dicho elemento está mediado por este superyó sádico, voraz que aunque está allí para regularnos, de cualquier forma busca transgredir todo aquello que desee. De acuerdo con esto, Miller (2001) en su lectura de “Kant con Sade” de Lacan, señala muy bien esta cuestión:

“En el psicoanálisis el tema sadiano no se remonta a Lacan, Freud el secreto de la conciencia moral es el elemento sádico. El imperativo categórico que señala Kant es el heredero del complejo de Edipo. Kant planteando así el principio de más alta moralidad y el complejo de Edipo como fuente de nuestra moral, moral desexualizada. El masoquismo moral que sexualiza la moral y la represión cultural de los instintos que retorna el sujeto impidiendo que lo instintivo se ejerza en la vida, volviéndolo contra el sujeto mismo”. (p.37)

Así pues, con todo lo escrito, dicho y lo que tal vez falta aún por decir sobre la pulsión de muerte y el goce mismo, no puedo más que decir que espero que como yo, otros lectores inquietos se preocupen por seguir husmeando desde la mirada clínica psicoanalítica en el séptimo arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Ávila, F. (2007). El concepto de poder en Michel Foucault. *A parte Rei*. Revista de Filosofía N°53. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/avila53.pdf>.
2. Barroso, M. A. (2000). Pier Paolo Pasolini: La brutalidad de la coherencia. Ediciones Jaguar. Madrid España.
3. Boarini, V. (1983). Erotismo y destrucción. Cap: "Tetis-Pier Paolo Pasolini. Editorial Fundamentos. Madrid. España.
4. Braunstein, N. (1990) El Goce. México. Siglo Veintiuno Editores.
5. Braunstein, N. (2006). El goce: un concepto lacaniano. Buenos Aires: Siglo XXI.
6. Brown, N. (2007). Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia. Editorial Santa & Cole los Ojos fértiles. Barcelona.
7. Caycedo, M. (2007). La muerte en la cultura occidental: Antropología de la muerte.
8. Revista Colombiana de Psiquiatría, 36.332-339.
9. Casadiedos, Y. (2006). El escollo de la perversión. Una genealogía de la estructura perversa.
10. Castro, M.C. (2005). Transgresión, goce y profanación -Contribuciones desde el psicoanálisis al estudio de la violencia y la guerra. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de ciencias humanas. Departamento de psicología.
11. Duflot, J. (1970). Conversaciones con Pier Paolo Pasolini. Editorial Anagrama. Barcelona.
12. Foucault, M. (1980). La microfísica del poder. Editorial la Piqueta. Madrid.
13. Foucault, M. (1986). Historia de la sexualidad. Vol. II. El uso de los placeres. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

14. Foucault, M. (1998). Historia de la Sexualidad - El uso de los placeres. Cap II: Dietética. Editores Siglo Veintiuno S. A. España.
15. Foucault, M. (2007). El poder psiquiátrico. Clase del 21 de noviembre de 1973. Edición Fondo de cultura económica. Buenos Aires.
16. Foucault, M. (1999). Entre la Filosofía y la Literatura. Cap V: Prefacio a la Transgresión. Editorial Paidós. Buenos Aires.
17. Freud, S. (1905). Tres ensayos de la teoría sexual. Obras completas Vol. VII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
18. Freud, S. (1911). Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico. Obras completas Vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
19. Freud, S. (1915). Pulsiones y destino de pulsión. Obras completas Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
20. Freud, S. (1920). Más allá del principio del placer. Obras completas Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
21. Freud, S. (1924). El problema económico del masoquismo. Obras completas Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
22. Freud, S. (1913). Tótem y Tabú. Obras completas Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
23. Freud, S. (1973). Estudios sobre la histeria. Obras completas Vol. I Buenos Aires. Amorrortu Editores.
24. Freud, S. (1976). De guerra y muerte. Temas de actualidad. Obras completas Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

25. Freud, S. (1908). La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna. Obras completas. Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
26. Gandía, P. (2011). Puro Pasolini o el artista natural. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/pasolini.html>.
27. García, P. (2011). Piero Paolo Pasolini: La importancia del lenguaje cinematográfico. Revista de Cine - Cinecritic. Recuperado de: http://www.cinecritic.biz/es/index.php?option=com_content&view=article&id=330:pier-paolo-pasolini-la-importancia-del-lenguaje-cinematografico&catid=4:articulos-de-fondo.
28. Gómez, G.E, (2002). Cuerpo, significante y goce. Desde el Jardín de Freud “Cuerpos y goces contemporáneos”. Revista de Psicoanálisis N°2. Universidad Nacional. Bogotá - Colombia.
29. González, F. (1997). El tiempo de lo sagrado en Pasolini. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
30. Green, A. (1984). La pulsión de muerte. Amorrortu Editores.
31. Hoezen, P. (2011). Lacan y el Otro. Artículo de revista Aparterei.
32. Kohen, H. & Russo, S. (2013). Las luciérnagas y la noche: Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini. Ediciones Godot. Buenos Aires. Argentina.
33. Lacan, J. (1954) “Tópica de lo Imaginario” en Seminario I: Los escritos técnicos de Freud. Editorial Paidós. Buenos Aires.
34. Lacan, J. (1975). Escritos II. Cap: Kant con Sade. Edición Siglo XXI. México.
35. Lacan, J. (1959). Seminario VI. El deseo y su interpretación. Editorial Paidós. Buenos Aires.

36. Lacan, J. (1981). Seminario VII. La ética del psicoanálisis. Editorial Paidós. Buenos Aires.
37. Lacan, J. (2004). El seminario VIII - La Transferencia. Cap. La transferencia en presente. Editorial Paidós. Buenos Aires.
38. Lacan, J. (1962). Seminario X. La angustia. Editorial Paidós. Buenos Aires.
39. Lacan, J. (1972). Seminario XX- Aún. Editorial Paidós. Buenos Aires.
40. Lanplanche, J & Pontalis, J. (1967). Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires. Paidós.
41. Lozano, A. (2012). Mussolini y el facismo italiano. Ediciones Marcial Pons Historia. Madrid. España.
42. Maresca, M & Mendiguchía, J.I. (2005). “Léxico Pasoliano”, Pier Paolo Pasolini, palabra de corsario, Círculo de Bellas Artes. Madrid.
43. Mariniello, S. (1999). Signo e Imagen. Ediciones Cátedra. Madrid. España.
44. Menassa, M.O, (2010). El deseo en Freud y la transmisión en psicoanálisis.
El psicoanálisis y poesía es psicoanálisis- *Freud*. Revista de Psicoanálisis. Extensión Universitaria N°. 111. Recuperado de:
<http://www.extensionuniversitaria.com/num111/mom3.html>.
45. Millot, C. (1988). La histeria en el siglo. Cap. Goce letal, Goce Sacrificial. Editorial Nueva Visión.
46. Miller, J. A & et al. (2001). Fundamentos de la perversión. Perversidades. Editorial Paidós Buenos Aires.
47. Pasolini, P.P. (1981). El caos: Contra el terror. Estudios y ensayos. Editorial Crítica.
48. Pasolini, P.P. (1970). Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad. Publicado originalmente en: Nuovi Argomenti, Roma.
49. Pier Paolo Pasolini - Biografía (1922/1975). [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.filmin.es/director/pier-paolo-pasolini>.

50. Poissonier, D. (1999). La pulsión de muerte de Freud a Lacan. Editorial Nueva Visión.
51. Quignard, P. (2005). El sexo y el espanto. Cap. I: Parrhasio y Tiberio. El Cuenco de Plata Ediciones literales. Buenos Aires.
52. Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Tomo VIII.
53. Real Academia Española (2009). Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición.
54. Rojas, J. & Martínez, A. (2010). ¿Existe la Perversión? Erga Aphrodites- Una revisión histórica y crítica del concepto de perversión. Trabajo de grado. Instituto de Psicología- Universidad del Valle. Colombia.
55. Toro, M.C. (2008). La heterotopía en Michel Foucault como concepto estético. Trabajo de Grado. Universidad de la Salle - Facultad de Filosofía y Letras. Bogotá D.C.
56. Woolf, S.J. (1970). El facismo europeo. Editorial Grijalbo, S.A. México, D.F.

ANEXOS

Pier Paolo Pasolini⁸⁶

Pier Paolo (Bolonia, Emilia-Romaña, 5 de marzo de 1922-Ostia, Lacio, 2 de noviembre de 1975) fue un escritor, poeta y director de cine italiano. Nació en Bolonia, ciudad de tradición política izquierdista, pero de niño le llevaron por numerosas ciudades. Según dijo, él era hijo de una familia representativa de la unidad italiana: «Mi padre descende de una antigua familia noble de la Romaña; mi madre, por el contrario, procede de una familia de campesinos friulanos que alcanzaron la condición pequeño-burguesa. La madre de mi madre era piamontesa, pero con vínculos con Sicilia y la región de Roma».1 Su padre fue un soldado que se hizo famoso por salvar la vida de Benito Mussolini cuando el joven Anteo Zamboni atentó contra su vida.

Pasolini empezó a escribir poemas a los siete años de edad y publicó por primera vez a los 19, mientras se encontraba estudiando en la Universidad de Bolonia. Fue reclutado durante la Segunda Guerra Mundial; posteriormente, fue capturado por los alemanes, pero logró escapar. Al finalizar la guerra, se unió al Partido Comunista Italiano en Ferrara, pero fue expulsado dos años después según comunicó el PCI en el periódico L'Unità el 26 de octubre de 1949: "Con fecha del 26 de octubre la federación del PCI de Pordenone ha resuelto expulsar del partido por indignidad moral a D. Pier Paolo Pasolini, de Casarsa. Los hechos que han determinado tan graves medidas disciplinarias contra el poeta Pasolini, nos dan la ocasión de denunciar una vez más las deletéreas influencias de determinadas corrientes ideológicas y filosóficas, como las de los Gide, Sartre y demás celebrados poetas y literatos que se las dan de progresistas cuando, en realidad, adoptan los

⁸⁶ Los datos biográficos del autor son tomados de: https://es.wikipedia.org/wiki/Pier_Paolo_Pasolini

aspectos más deletéreos de la generación burguesa.” Fue asesinado el 2 de noviembre de 1975, en circunstancias aún no aclaradas completamente.

Trayectoria Literaria

En 1957 publicó los poemas de *Le ceneri di Gramsci* (Las cenizas de Gramsci, Premio Viareggio de 1957) y al año siguiente *L'usignolo della Chiesa cattolica* (El ruiseñor de la Iglesia católica). En 1960 dio a la imprenta los ensayos *Passione e ideologia*, y en 1961 otro libro de versos, *La religione del mio tempo*. Se destacan los ensayos *Sobre la poesía dialectal* (1947), *La poesía popular italiana* (1960) y *Escritos corsarios* (1975); las antologías *Poesía dialectal del siglo XX* (1955) y *Antología de la poesía popular* (1955).

Por otro lado, son fundamentales sus obras poéticas: *La mejor juventud* (1954), *Las cenizas de Gramsci* (1957), *La religión de mi tiempo* (1961) y *Poesía en forma de rosa* (1961–1964). Asimismo destacan en la literatura italiana de posguerra sus novelas *Muchachos de la calle* (1955), *Una vida violenta* (1959) y *Mujeres de Roma* (1960), y los dramas *Orgía* (1969) y *Calderón* (1973).

Su obra poética, igual que su obra ensayística y periodística, polemiza con el marxismo oficial y el catolicismo, a los que llamaba «las dos iglesias» y les reprochaba no entender la cultura de sus propias bases proletarias y campesinas. Juzgaba asimismo que el sistema cultural dominante, sobre todo a través de la televisión, creaba un modelo unificador que destruía las culturas más ingenuas y valiosas de las tradiciones populares. El senador Marcello Dell'Utri del partido Forza Italia, anunció el 2 de marzo de 2010 poseer el capítulo dado por perdido de *Petróleo*, el libro póstumo de Pasolini donde investiga sobre algunos asesinatos cometidos en los años 70. Según los expertos, los datos que ofrece en el libro y sobre todo en ese capítulo desaparecido, conducirían hacia los asesinos de Enrico Mattei, presidente de la petrolera ENI, fallecido en 1962 en un accidente aéreo

envuelto en el misterio y la del propio Pasolini. De ahí el título del libro de investigación de Pasolini, *Petróleo*, que fue publicado en 1992 sin ese capítulo.

Cine

Se inició en 1961 como director, y al poco tiempo creó una suerte de segundo Neorrealismo, explorando los aspectos de la vida cotidiana, en un tono cercano al de la *Commedia dell'arte*, centrando su mirada en los personajes marginales, la delincuencia y la pobreza que arrastra Italia desde la posguerra, y estableciendo un estilo narrativo y visual en el que priman el patetismo y la ironía sobre el humor grueso y a veces sórdido de sus historias.

Debuta en 1961 con una película en clave neorrealista pero que abarca mucho más y sorprende a la crítica: *Accattone*, en la que inicia su relación personal y profesional con uno de sus actores fetiche (Franco Citti), quien, junto a su hermano Sergio Citti, había sido alumno de Pasolini cuando era profesor. Su segunda película, *Mamma Roma* (1962), es una obra ya plenamente neorrealista que se convierte casi desde su estreno en una de las cumbres del cine italiano de los 60, y que cuenta con una de las interpretaciones más aplaudidas de la memorable actriz Anna Magnani. Con *El Evangelio según San Mateo* (1964), Pasolini rompe con su trayectoria anterior (recordemos que Pasolini era un reconocido ateo, y que en 1963 fue condenado a 4 meses de cárcel por sus posiciones anticlericales en el film *Ro.Go.Pa.G.*), aunque no traiciona sus obsesiones personales ni las constantes de su cine, al presentar el pasaje bíblico en una lectura marxista (consecuentemente con su ideología de izquierda), y lo irónico es que el propio Vaticano en el año 1999 declarará ésta como una de las mejores películas del siglo XX en su retrato de las escrituras y de la figura de Jesús.

Pajaritos y pajarracos (1966) es una de sus mejores obras (pese a las ya magníficas dos anteriores). Parábola política y humanística, inmortalizó al entrañable actor cómico Totó en una inolvidable creación, y es una película donde la música se hace protagonista de un modo único. Edipo Rey (1967), fue la primera cinta con guion ajeno, la famosa obra teatral de Sófocles, llevada al cine ese mismo año en una versión inglesa de menor repercusión comercial que ésta, que contaba entre su reparto con la maravillosa Silvana Mangano y uno de los actores favoritos del director, Laurent Terzieff. Teorema, estrenada en 1968, supone la consagración internacional de Pasolini, dotándole de un prestigio que incluso atrapó al público mayoritario. En ésta, sobresalen los trabajos de Terence Stamp y Laura Betti enmarcados ambos en una atmósfera sórdido-sensual que levantó algunas ampollas en su tiempo. Pocilga (1969), fue una de sus obras más crudas y realistas, de enorme polémica en su momento, se la consideró degradante, provocadora y obscena, lo que no evitó bastante éxito en los cines europeos. Medea (1970), con la diva Maria Callas entre el reparto, supone su segunda y mejor actualización-revisión-adaptación de una obra teatral de la Grecia clásica-esta vez de Eurípides-.

Los años 1970 se inician con la llamada Trilogía de la vida (integrada por El Decamerón, 1971; Los cuentos de Canterbury, 1972; y Las mil y una noches, 1974). Pasaron por los festivales de cine de Cannes, Berlín o Venecia con éxito crítico-comercial y definieron la deriva del último Pasolini hacia propuestas más libres y menos narcisitas (pese a que esta trilogía enseña prácticamente lo contrario de cara al espectador). En 1971 aparece una curiosa película con el título de Los cuentos de Pasolini, dirigida por Sergio Citti, que aprovecha el tirón comercial del italiano y de Ninetto Davoli (su otro actor fetiche) de cara a la taquilla. Un poco antes, en 1970, había aparecido otra película que «copiaba» el estilo pasoliniano y «adoptaba» a alguno de sus actores: Ostia, dirigida por Sergio Citti y guionizado por Pasolini.

La carrera del cineasta se trunca cuando, en 1975, se estrena en los cines una película que convulsiona a toda la sociedad italiana y hace que el autor sea objeto de multitud de amenazas de muerte y presiones incluso políticas: *Salò o los 120 días de Sodoma*, en la que Pier Paolo adopta un tono autocrítico hacia algunos pasajes de su obra anterior y en la que adapta al Marqués de Sade con toda crudeza y con la mayor libertad con la que un creador se haya dotado a sí mismo nunca, desdibujando los límites convencionales y cinematográficos que encierran el erotismo, pornografía, expresión, sadismo, provocación y degradación humanas.

Esto no evitó que, a raíz de esta última película y en circunstancias aún no del todo aclaradas, Pasolini muriera asesinado a manos de un joven marginal, que lo embistió con su propio coche, en el balneario popular de Ostia. Era para entonces un intelectual ampliamente reconocido y gozaba de una posición económica acomodada, pero, como se ha comentado, la polémica que le rodeó en vida se agudizó en los últimos tiempos, y la Italia «oficial» de la época acabó por hacerle pagar. Así, durante las primeras investigaciones, las declaraciones del presunto asesino acerca de que lo había matado debido a que el director le proponía tener relaciones sexuales, no convencieron a toda Italia y siempre flotaron en el ambiente las teorías de que ciertas personas poderosas del gobierno deseaban muerto al director debido a las críticas que hacía continuamente a través de sus películas, sus libros y sus discursos políticos a la vez que el día de su asesinato desconocidos lo habían llamado para chantajearlo y devolverle rollos con escenas inéditas de *Salò*. La noche antes de morir dio una entrevista, hoy famosa, a *Stampa Sera*, en la que recuerda el peligro del fascismo.

En abril de 2005, unas nuevas declaraciones del supuesto asesino, quien aseguraba que fueron en realidad tres jóvenes los que le quitaron la vida a Pasolini aquella fatídica noche de noviembre de 1975, provocaron que un amplio sector del entorno político y cultural de Italia pidiese la reapertura del caso para esclarecer el crimen. Tras su muerte, se han realizado diversos homenajes

y películas documentales que analizan su figura desde distintas percepciones, tanto biográficas al uso como ensayísticas sobre su repercusión a nivel internacional, su eco en el cine posterior, la verdadera dimensión de su universo personal, etc.

Pasolini y Saló

Pasolini pasó parte de su juventud en la República de Saló. Durante este tiempo fue testigo de crueldades por parte del ejército italiano. Muchos de sus recuerdos condujeron a la conceptualización de Saló. Pasolini proclamó que la película era altamente simbólica y metafórica; un ejemplo de ello es la escena en la que comen heces, lo cual sería una protesta contra los alimentos producidos en masa, a los cuales denomina “basura inútil”.

La película hasta el día de hoy es una controversia, con muchas personas elogiando la película por su intrepidez y talante en contemplar lo impensado, mientras otros la condenan rotundamente por ser una pretenciosa película de explotación. La película ha sido prohibida en varios países debido a su gráfico retrato de la violación, la tortura y el asesinato, además de que participaron menores de edad. Fue prohibida en Australia en 1976, permitida en 1993 y recensurada en 1998.

Existen varias versiones de la película. Originalmente duraba 145 minutos, pero el mismo Pasolini eliminó 25 minutos para ayudar a mantener el ritmo. La versión más extensa disponible es el ampliamente vendido DVD producido por la BFI, el que incluye una breve escena usualmente no incluida en otras copias - durante la primera ceremonia de bodas, uno de los maestros cita un poema de Gottfried Benn. Los derechos para distribuir la película en Estados Unidos (y en la mayor parte del mundo) están en poder de MGM. Como curiosidades del film, el papel de Claudio, uno de los colaboradores, iba a ser interpretado en un principio por Ninetto Davoli y el de la señora Vaccari por Laura Betti. Finalmente, por los problemas judiciales que podía haber, Pasolini

prescindió de ellos. Laura Betti finalmente acabó doblando a Hélène Surgère, quien interpretó a la señora Vaccari. Franco Citti finalmente tampoco apareció. Muchos de los personajes de la película tienen el nombre del actor que lo interpreta. Las víctimas varones tienen todo el mismo nombre que el actor salvo 2: Carlo (Bruno Musso) y Rino (Gaspere Di Jenno). Las víctimas mujeres conservan la mayoría su mismo nombre salvo: Fátima (Faridah Malik), Doris (Dorit Henke) y Eva (Olga Andreis). Los militares y colaboradores también tienen el mismo nombre que el actor que los interpreta. Las hijas de los 4 señores, los militares y los colaboradores todos tienen el mismo nombre, salvo (Fabrizio Menichini) o Bruno (Maurizio Valaguzza), aunque el nombre de éste no llega a saberse. La edad de los actores del film que interpretan a las víctimas tenían entre 14 y 18 años, y muchos de los actores no volvieron a aparecer en ninguna otra película. Los colaboradores usan uniformes militares de la Décima Flottiglia MAS. La música original corresponde a Ennio Morricone interpretada al piano por Arnaldo Graziosi. La música no original, en tanto, es Carmina Burana de Carl Orff (título de la pieza: *veris leta facies*) para la escena de las torturas y varias piezas de Frédéric Chopin (Preludios Op. 28 n° 20 y n°4 y Valses Op. 34 n° 2 en La menor) y entre otras la canción coral (escena del primer banquete) "Sul ponte di Perati Bandiera nera", versión de la canción "Sul ponte di Bassano" (una canción popular entre los soldados italianos de la Primera Guerra Mundial) y versionada durante la república social italiana como "Sul fronte di Nettuno". El puente de Perati está localizado en el pueblo de Perat, en Albania.

En el Círculo de la Sangre las hijas de los agresores y la mayoría de las víctimas son nombradas para llevar una cinta celeste, salvo Umberto quien se convierte en colaborador. Benedetta Rino tampoco es nombrada, pero si llevará cinta celeste, un error tal vez en el momento de hacer la escena. Eva tampoco es nombrada. La película se rodó en Saló (interiores), Mantua (interiores y exteriores en las escenas de reclutamiento de jóvenes), Bolonia y alrededores. El pueblo a orillas

del Reno sustituye a la ficticia localización en Marzabotto, lugar donde se supone transcurre la historia y donde sucedió una de las peores masacres infligidas por los alemanes en territorio italiano, la cual marcó a Pasolini. Otra curiosidad es que ambos grupos de jóvenes no eran homogéneos. Los chicos eran jóvenes no profesionales, mientras las chicas fueron escogidas de entre foto modelos para asegurarse de que tuviesen cuerpos hermosos y que no tuviesen demasiado pudor en enseñarlos. Los señores, en sus discusiones privadas, citan varias veces a Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire y Pierre Klossowski, entre otros.

Umberto Paolo Quintavalle (el Magistrado) era escritor, conoció a Pasolini trabajando en el periódico Corriere della Sera. Fue elegido para el papel porque tenía todas “las características de un intelectual decadente”. Aldo Valletti (el Presidente) fue un amigo de Pasolini de la época de Accattone y Giorgio Cataldi (el obispo) otro amigo de Pasolini, vendedor de ropa en Roma. Paolo Bonacelli (El Duque) había participado en varias pequeñas producciones italianas de los 50 y 60. Mientras buscaba en el valle del Loira localizaciones para El Decamerón, Pasolini se interesó en llevar a la pantalla un libro sobre la vida de Gilles de Rais, el famoso barba azul y conocido sádico pederasta y asesino (además de ser uno de los paladines de Juana de Arco). El libro le fue recomendado por un profesor de la universidad de Tour y estaba escrito por Ernesto Ferrero. Al final lo dejó pasar y se volcó en su trilogía. Durante la edición varios rollos de película fueron robados y usados para chantajear a Pasolini, casualmente el día de su muerte. Aún se desconoce el destino de las escenas contenidas en los rollos.

Filmografía

1961: Accattone

1962: Mamma Roma

1963: Ro.Go.Pa.G. (Fragmento La Ricotta)

1963: La rabbia

1963: Sopraluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo. Su traducción en español sería Reconocimiento de localizaciones en Palestina para la película El Evangelio según San Mateo. Se trata de un documental rodado en 1963 en Tierra Santa cuando Pasolini estaba buscando localizaciones para su película El Evangelio según san Mateo Nunca llegó a tener exhibición comercial.

1964: El Evangelio según San Mateo (Il Vangelo secondo Matteo)

1965: Il padre selvaggio (corto)

1965: Comizi d'amore

1966: Pajaritos y pajarracos (Uccellacci e uccellini)

1967: Las brujas (Le streghe) (fragmento La Terra vista dalla Luna)

1967: Edipo rey (Edipo rey)

1967: Teorema

1968: Capriccio all'italiana (fragmento Che cosa sono le nuvole?)

1969: Appunti per un film sull'India

1969: Amor y rabia (Amore e rabbia) (fragmento La sequenza del fiore di carta)

1969: Pocilga (Porcile)

1969: Medea

1970: Appunti per un romanzo dell'immondezza

1970: Apuntes para una Orestíada africana

1971: El Decamerón (Il Decameron)

1971: Le mura di Sana'a

1972: Dodici dicembre

1972: Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury)

1974: Pasolini e... la forma della città

1974: Las mil y una noches (Il fiore delle Mille e una notte)

1975: Saló o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma).

El Marqués de Sade⁸⁷

Donatien Alphonse François de Sade, conocido por su título de marqués de Sade (París, 2 de junio de 1740-Charenton-Saint-Maurice, Val-de-Marne, 2 de diciembre de 1814), fue un filósofo y escritor francés, autor de Los crímenes del amor, Aline y Valcour y otras numerosas novelas, cuentos, ensayos y piezas de teatro. También le son atribuidas Justine o los infortunios de la virtud, Juliette o las prosperidades del vicio, Las 120 jornadas de Sodoma y La filosofía en el tocador, entre otras. En sus obras son característicos los antihéroes, protagonistas de violaciones y de disertaciones en las que, mediante sofismas, justifican sus actos. La expresión de un ateísmo radical, además de la descripción de parafilias y actos de violencia, son los temas más recurrentes de sus escritos, en los que prima la idea del triunfo del vicio sobre la virtud. Fue encarcelado bajo el Antiguo Régimen, la Asamblea Revolucionaria, el Consulado y el Primer Imperio francés, pasando veintisiete años de su vida encerrado en diferentes fortalezas y «asilos para locos». También figuró en las listas de condenados a la guillotina. En 1803 escribió, refiriéndose a su largo encierro: “Los entre actos de mi vida han sido demasiado largos”.

Protagonizó varios incidentes que se convirtieron en grandes escándalos. En vida, y después de muerto, le han perseguido numerosas leyendas. Sus obras estuvieron incluidas en el Index librorum

⁸⁷ Los datos biográficos del autor son tomados de: https://es.wikipedia.org/wiki/Marqu%C3%A9s_de_Sade

prohibitorum (Índice de libros prohibidos) de la Iglesia católica. A su muerte era conocido como el autor de la «infame» novela Justine, por lo que pasó los últimos años de su vida encerrado en el manicomio de Charenton. Dicha novela fue prohibida, pero circuló clandestinamente durante todo el siglo XIX y mitad del siglo XX, influyendo en algunos novelistas y poetas, como Flaubert, que en privado lo llamaba «el gran Sade», Dostoyevsky, Swinburne, Rimbaud o Apollinaire, quien rescata su obra del «infierno» de la Biblioteca Nacional de Francia, y que llegó a decir que el marqués de Sade fue «el espíritu más libre que jamás ha existido».

André Breton y los surrealistas lo proclamaron «Divino Marqués» en referencia al «Divino Aretino», primer autor erótico de los tiempos modernos (siglo XVI). Aún hoy su obra despierta los mayores elogios y las mayores repulsas. Georges Bataille, entre otros, calificó su obra como «apología del crimen». Su nombre ha pasado a la historia convertido en sustantivo. Desde 1834, la palabra «sadismo» aparece en el diccionario en varios idiomas para describir la propia excitación producida al cometer actos de crueldad sobre otra persona.

Los 120 días de Sodoma⁸⁸

Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje (Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage, 1785) es una novela escrita por el marqués de Sade durante su estancia en la prisión de la Bastilla.

Historia del Manuscrito

El doctor Eugene Duehren (seudónimo de Iwan Bloch) publicó en 1904 un manuscrito del marqués de Sade que contenía una de sus más audaces obras. Se trataba de Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage (Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje),

⁸⁸ Los datos de la obra literaria son tomados de: https://es.wikipedia.org/wiki/Los_120_d%C3%ADas_de_Sodoma

manuscrito que se le requisó a Sade en la Bastilla, y cuya desaparición lamentó él muy vivamente (murió creyendo que dicho manuscrito se había perdido). Sin duda, de esta «Teoría del libertinaje» es de la que habla Restif de la Bretonne en Monsieur Nicolas, pero que indudablemente nunca leyó, confundiéndola con el «proyecto de casa pública» que Sade había elaborado y que, en efecto, pudo aparentar que guardaba ciertas analogías con el Pornographe de Restif, de acuerdo con los alegatos de éste: «Allí es donde el monstruoso autor propone, en una imitación del Pornographe, el establecimiento de un sitio de depravación. Yo había trabajado por detener la degradación de la naturaleza; la finalidad del infame disecador en vivo, al parodiar una obra de mi juventud, consistió en exagerar al extremo aquella odiosa, aquella infame degradación...»

El manuscrito de Las 120 Jornadas de Sodoma fue descrito en 1877 por Pisanus Fraxi (*Index librorum prohibitorum*, Londres, 1877), pero no de visu, sino según una descripción que le habían transmitido. El manuscrito habría sido hallado en el cuarto que ocupaba Sade en la Tour Liberté de la Bastilla, por Arnoux Saint-Maximin, quien lo entregó al abuelo del marqués de Villeneuve-Trans, en cuya familia el manuscrito permaneció durante tres generaciones. El doctor Duehren logró que se le vendiera muy caro, por intermedio de un librero parisiense, a un aficionado alemán.

El manuscrito está formado por hojas de 11 centímetros, encoladas entre sí, formando una faja de 12,10 metros de largo. Está escrito por ambos lados en letra diminuta. El último poseedor del manuscrito lo tenía guardado en una caja de forma fálica. Fue escrito en la Bastilla en 37 días, noche tras noche, entre las 7 y las 10, del 22 de octubre al 28 de noviembre de 1785.

Argumento

En las postrimerías del reinado de Luis XIV, poco antes del comienzo de la Regencia, en momentos en que el pueblo francés se encontraba empobrecido por las múltiples guerras emprendidas por el Rey Sol, unos pocos se aprovechaban para enriquecerse a costa de la miseria

general. Cuatro de estos hombres adinerados, y sumamente libertinos, un aristócrata, un eclesiástico, un banquero y un juez (representantes de los cuatro poderes de Francia),⁴ deciden dar rienda suelta a sus pasiones durante 120 días (cuatro meses) en el Castillo de Silling (Château de Silling), propiedad de Durcet (uno de los libertinos) en Suiza. Allí se narrarán los 600 tipos de placer, escenificados durante 120 días, a 150 por mes y 5 por jornada. Contratan a 4 alcahuetas «historiadoras» para que relaten modos de gozar, 150 cada una, cada mes. Secuestran a 8 muchachas y 8 muchachos seleccionados de entre 12 y 15 años que forman sus serrallos femenino y masculino. A estos 16 se unen 8 jóvenes «jodedores» o «folladores» y hasta 42 personas que serán sus siervos y víctimas. El total de personas encerradas en el castillo es de 46: los 4 protagonistas, sus 4 hijas-esposas, los 16 adolescentes, los 8 jodedores, las 4 historiadoras y 10 personas del servicio: 4 viejas y 6 cocineras. La primera parte se ocupa de las «150 pasiones simples o de primera clase» (sin penetración). Se desarrolla durante los 30 días de noviembre, en cada uno de los cuales se celebran continuas orgías y se escucha a la historiadora a la que le toca ese mes, Madame Duclos, que al ser la única narradora de las cuatro previstas, la convierte en la Scheherezade del libro. Se describen actos de excitación sexual relacionados con los distintos fluidos y objetos corporales y con la necrofilia. Aparecen también los primeros castigos corporales.

Las tres partes restantes (en diciembre, enero y febrero), que hacen referencia a las pasiones «complejas, criminales y mortales», sólo están redactadas en esquema, dejando la obra inconclusa.

Durante los 31 días de diciembre, se listan los 150 argumentos de los relatos que habrían aparecido, en los que ya se contempla la penetración vaginal, incluyendo toda edad, parentesco y condición, y combinada con todo tipo de actos lascivos y profanaciones religiosas. Simultáneamente a estos relatos, se van desvirgando las 8 doncellas. Este mes recopila acciones realizadas entre tres o más personas y añade torturas de todo tipo. En enero, los desvirgamientos

de los 16 jóvenes son anales. Los 150 argumentos suben de tono, incluyendo bestialismo y amputaciones, además de la sodomía. En febrero se listan 150 maneras de asesinar con ensañamiento, mientras comienzan a caer víctimas de las torturas algunos de los moradores del castillo, hasta llegar a 10 muertos. Hay todavía una breve reseña de lo que ocurre en los primeros días de marzo, detallando víctimas y supervivientes. Al final mueren 30 personas y sobreviven.

Descripción del Castillo de Silling

Para llegar al castillo era necesario antes detenerse en Bâle; se atravesaba luego el Rin, más allá del cual el camino se estrechaba hasta el punto de que se hacía preciso abandonar los carruajes. Poco después se penetraba en la Selva Negra durante quince leguas por un sendero tortuoso, impracticable sin guía. La siguiente parada era una aldea de carboneros y guardabosques. Allí empezaban las tierras de Durcet, a quien pertenecía la aldea; como los habitantes de aquel villorrio eran casi todos ladrones o contrabandistas, fue fácil para Durcet hacerse amigo de ellos, y la primera orden que recibieron fue la de no dejar llegar a nadie hasta el castillo después del 1 de noviembre, fecha en que todo el grupo estaría reunido. Armó a sus vasallos, les concedió algunos privilegios que solicitaban desde hacía mucho tiempo, y se cerró la barrera. Una vez bien cerrada aquella puerta, era difícil llegar a Silling.

En cuanto se había dejado atrás la carbonería se empezaba a escalar una montaña tan alta como el monte Saint-Bernard y de un acceso mucho más difícil, porque sólo a pie se puede llegar a la cumbre. Los precipicios rodean de tal modo el sendero que hay que seguir que resulta muy peligroso montar los animales; seis de los que transportaban los víveres y los equipajes perecieron, así como dos obreros que habían querido montar dos de los mulos. Se requieren cerca de cinco horas para alcanzar la cumbre de la montaña, la cual ofrece allí una barrera natural que consiste en una hendidura de más de 30 toesas en la cumbre de la montaña, entre la parte septentrional y la

meridional, de manera que, sin ayudas, una vez que se ha escalado la montaña resulta imposible descender. Durcet había hecho unir estas dos partes, separadas por un abismo de más de 1000 pies, por un puente de madera que se quitó cuando hubieron llegado los últimos equipajes, y desde aquel momento desapareció toda posibilidad de comunicarse con el castillo de Silling. Al descender por la parte septentrional se llega a una llanura de unas doscientas áreas, rodeada de rocas muy altas que envuelven la llanura como un muro sin una sola brecha. Este paso, llamado el camino del puente, es pues el único que puede descender y comunicar con la llanura, y una vez destruido, resulta imposible abordar la llanura.

Es en medio de esta llanura donde se encuentra el castillo de Durcet. Un muro de 30 pies de altura lo rodea también. Más allá del muro, un foso lleno de agua y muy profundo defiende todavía un último recinto que forma una galería circular; una poterna baja y angosta penetra finalmente en un gran patio interior alrededor del cual se levantan todos los alojamientos; estos alojamientos, vastos y muy bien amueblados tras los últimos arreglos, ofrecen en el primer piso una gran galería. Los aposentos son descritos no tal como podían haber sido en otro tiempo, sino tal como acaban de ser arreglados y distribuidos de acuerdo con el plan formado. Desde la galería se penetraba en un comedor con armarios en forma de torres que, comunicando con las cocinas, servían para que pudiera servirse la comida caliente, de un modo rápido y sin necesidad de criado. Desde ese comedor de tapices, estufas, otomanas y cómodos sillones, se pasaba a un salón sencillo, pero muy caliente y lleno de lujosos muebles; este salón comunicaba con un gabinete para reuniones destinado a los relatos de las narradoras. Era la sede de las «asambleas lúbricas».

Este salón tenía una forma semicircular; en la parte curva había cuatro nichos de espejos, con una otomana en cada uno de ellos; estos cuatro nichos, por su construcción, estaban completamente delante del diámetro que cortaba el círculo; un trono de 4 pies estaba adosado al

muro que formaba el diámetro y estaba destinado a la narradora, posición que la situaba no solamente delante de los cuatro nichos destinados a sus auditores, sino que además teniendo en cuenta que el círculo era pequeño, no la alejaba demasiado de ellos, que la podían escuchar sin perder una sola palabra, puesto que ella se encontraba como el actor en el escenario y los auditores se hallaban colocados en los nichos como si estuvieran en el anfiteatro. El trono disponía de unas gradas en las que se encontrarían los participantes de las orgías; estas gradas, así como el trono, estaban cubiertas de alfombras de terciopelo negro con franjas de oro, y los nichos estaban forrados de una tela semejante e igualmente enriquecida, pero de color azul oscuro. Al pie de cada uno de los nichos había una puerta que daba a un excusado destinado a dar paso a las personas cuya presencia se deseaba y que se hacía venir de las gradas, en el caso de que no se quisiera ejecutar delante de todo el mundo la voluptuosidad para la realización de la cual se llamaba a la persona. Estos excusados estaban llenos de decanapés y de todos los otros instrumentos necesarios para las indecencias de toda especie. A ambos lados del trono había una columna aislada que llegaba hasta el techo; estas dos columnas estaban destinadas a sostener a la persona que hubiese cometido alguna falta y necesitara una corrección. Todos los instrumentos necesarios para este castigo estaban colgados en la columna.

Este salón comunicaba con un gabinete que, en aquella parte, componía la extremidad de los alojamientos. Este gabinete era una especie de saloncito, extremadamente silencioso y secreto, muy caliente, oscuro durante el día, y se destinaba para los combates cuerpo a cuerpo o para ciertas otras voluptuosidades secretas. Para pasar a la otra ala era necesario retroceder y, una vez en la galería, en cuyo extremo se veía una capilla, se volvía a pasar al ala paralela, donde terminaba el patio interior. Allí se encontraba una antecámara que comunicaba con cuatro aposentos, cada uno con saloncito y excusado; camas turcas de damasco de tres colores adornaban estos aposentos.

Estas cuatro estancias fueron destinadas a los cuatro libertinos. Como sus esposas tenían que ocupar los mismos aposentos que ellos, no se les destinó alojamientos particulares.

En el segundo piso había más o menos el mismo número de aposentos, pero distribuidos de una manera diferente; se encontraba primero, a un lado, un vasto aposento adornado con ocho nichos con una pequeña cama en cada uno, y este aposento era el de las jóvenes, al lado del cual se encontraban dos pequeñas habitaciones para dos de las viejas que debían cuidarlo. Más allá había dos habitaciones iguales, destinadas a dos de las narradoras. A la vuelta, se encontraba otro aposento de ocho nichos como trasalcoba para los ocho jóvenes, también con dos habitaciones contiguas para las dos dueñas destinadas a vigilarlos; y más allá, otras dos habitaciones semejantes, para las otras dos narradoras. Más arriba de las habitaciones descritas, había ocho celdas donde se alojaban los ocho jodedores. En la planta baja se encontraban las cocinas, con seis cubículos para las seis personas que se ocupaban de este trabajo, las cuales eran tres famosas cocineras que eran ayudadas por tres muchachas robustas. Excepto las cuatro viejas destinadas al servicio interior, no había ningún criado más que estas tres cocineras y sus ayudantes. Una piedra se levantaba al pie del altar del pequeño templo cristiano que se encontraba en la galería; había allí una escalera de caracol, muy angosta y empinada, que descendía por trescientos peldaños hasta llegar a un calabozo abovedado, cerrado con tres puertas de hierro

Finalmente, habiendo el Duque examinado el local decidió que, puesto que los víveres estaban ya en el interior del castillo y que ya no había ninguna necesidad de salir, era necesario tapiar todas las puertas por las que se penetraba en el interior y encerrarse completamente en el lugar como en una ciudadela sitiada, sin dejar la más pequeña salida para el enemigo o para el desertor. El consejo fue ejecutado, se atrincheraron hasta tal punto que no era posible saber el lugar dónde habían estado las puertas, y se establecieron dentro.

La Bolsa Común

La sociedad disponía de una bolsa común que administraba por turno uno de los miembros durante seis meses, pero los fondos de esta bolsa, que sólo debían emplearse para los placeres, eran inmensos. Su excesiva fortuna le permitía a este respecto cosas muy singulares, por ejemplo, había destinados dos millones anuales para atender únicamente a los placeres de la buena mesa y la lujuria.

El Reglamento

El siguiente fue el Reglamento compuesto para ser cumplido todos los días, durante las 120 jornadas:

Horario	
Hora	Actividad
10:00	Hora de levantarse. Los cuatro jodedores que no hayan estado de servicio la noche anterior visitarán a los libertinos, llevando cada uno de ellos un muchachito; pasarán sucesivamente de una habitación a otra. Actuarán de acuerdo con las órdenes y deseos de los libertinos.
11:00	Los libertinos se dirigirán al aposento de las muchachas, donde se servirá el almuerzo consistente en chocolate o carne asada con vino español u otros manjares. Este almuerzo será servido por las ocho muchachas desnudas, ayudadas por las dos viejas Marie y Louison adscritas al serrallo de las doncellas. Si los señores tienen ganas de cometer actos impúdicos con las muchachas durante el almuerzo, antes o después, ellas se prestarán a dichos deseos con resignación a la cual no faltarán sin un duro castigo. Pero

	se conviene en que no habrá juegos secretos o particulares en tal ocasión, sino sólo ante todo el que asista al almuerzo. Antes de salir de la habitación de las muchachas, el libertino encargado del turno del mes, antes de salir del aposento de las muchachas, las examinará una tras otra para comprobar si están en situación adecuada (que no hayan defecado), lo cual será comunicado cada mañana a las viejas y arreglado de acuerdo con la necesidad que haya de tenerlas en tal o cual estado.
12:00	Se pasará al aposento de los muchachos a fin de efectuar las mismas visitas y condenar igualmente a los delincuentes a la pena capital. Los cuatro muchachos que por la mañana no hayan estado con los libertinos, los recibirán ahora cuando lleguen a sus habitaciones y se quitarán los calzones delante de ellos; los otros cuatro permanecerán de pie y esperarán las órdenes que puedan serles dadas. Los señores se divertirán o no con estos cuatro, que no habrán visto hasta entonces, pero lo que hagan será público.
13:00	Aquellos o aquellas de las muchachas o de los muchachos, grandes y pequeños, que hayan obtenido el permiso de ir a satisfacer necesidades fisiológicas, se dirigirán a la capilla donde todo ha sido dispuesto para las voluptuosidades inherentes al caso. Allí encontrarán a los cuatro libertinos, que esperarán hasta las 14:00, y nunca hasta más tarde, y que los colocarán como lo juzguen conveniente para las voluptuosidades de esta índole que les vengan en gana.
14:00	Se servirán las dos primeras mesas que comen a la misma hora, una en el gran aposento de las muchachas, la otra en el de los muchachos. Los encargados de servir en estas dos mesas serán las criadas de la cocina. La primera mesa estará compuesta por las ocho muchachas y las cuatro viejas; la segunda por las cuatro esposas, los ocho muchachos y

	las cuatro narradoras. Durante esta comida, los señores se dirigirán al salón donde charlarán hasta las 15:00. Poco antes de esta hora, los ocho jodedores se presentarán en este salón lo más arreglados posible.
17:00	Se levantarán de la mesa. Entonces los cuatro libertinos solamente (los jodedores se retirarán hasta la hora de la reunión general), pasarán al salón, donde dos muchachos y dos muchachas, que variarán todos los días, les servirán desnudos café y licores; aquél no será todavía el momento en que podrán permitirse voluptuosidades que puedan enervar: habrá que limitarse a la simple broma. Poco antes de las 18:00, los cuatro muchachos que acaban de servir se retirarán para ir a vestirse de prisa.
18:00	Los señores pasarán al gran gabinete destinado a los relatos. Cada uno de ellos se colocará en su nicho. La narradora empezará su relato, que los amigos podrán interrumpir cuando bien les parezca; este relato durará hasta las 22:00, y durante todo este tiempo, como su objeto es inflamar la imaginación, serán permitidas todas las lubricidades, excepto sin embargo aquellas que infrinjan el orden y los arreglos dispuestos para las desfloraciones, que no podrán ser variados; pero por lo demás podrá hacerse lo que se quiera con el jodedor, la esposa, el grupo de cuatro que le corresponda a cada uno y la vieja, y hasta con las narradoras si se sienten inclinados a tal capricho, y esto podrá tener lugar en el nicho o en el gabinete contiguo. El relato será suspendido mientras duren los placeres de aquel cuyas necesidades lo interrumpan, y se continuará cuando haya terminado.
22:00	Se servirá la cena. Las esposas, las narradoras y las ocho muchachas irán rápidamente a cenar aparte, ya que las mujeres nunca serán admitidas en la cena de los hombres, y los

	amigos cenarán con los cuatro jodedores que no estén de servicio por la noche y cuatro muchachos. Los otros cuatro servirán, ayudados por las viejas. Terminada la cena, se pasará al salón de la reunión para la celebración de lo que se llama las orgías. Allí se encontrarán todos, los que hayan cenado aparte, y los que hayan cenado con los libertinos, pero siempre excepto los cuatro jodedores del servicio de noche. Todos estarán desnudos, todos mezclados, todos tumbados sobre cojines en el suelo, y semejantes a los animales, se cambiarán, se mezclarán, se cometerán incestos y adulterios, se sodomizará y siempre, salvo las desfloraciones, se entregarán a todos los excesos y a todos los desenfrenos que mejor puedan excitar la imaginación.
02:00	Cese de las orgías. Los cuatro jodedores destinados al servicio de noche, ataviados con elegantes saltos de cama, vendrán a buscar a cada uno de los señores, el cual se llevará consigo a una de las esposas, o a uno de los muchachos desflorados cuando los haya, o a una narradora, o bien a una vieja para pasar la noche entre ella y su jodedor, y todo a su gusto, pero con la cláusula de someterse a arreglos ingeniosos de los que pueda resultar que cada uno cambie todas las noches o pueda cambiar.

Tal será el orden de cada día. Independientemente de esto, cada una de las diecisiete semanas que debe durar la estancia en el castillo será marcada con una fiesta. Primero, se celebrarán matrimonios. Pero como los primeros de estos matrimonios se efectuarán entre los muchachos más jóvenes y no podrán consumarse, no dislocarán en nada el orden establecido para las desfloraciones. Como los matrimonios entre mayores sólo se realizarán después de las desfloraciones, su consumación no perjudicará tampoco nada.

Normas Particulares

- Las cuatro viejas responderán de la conducta de los cuatro muchachos cuando cometan faltas, se quejarán al señor que esté de turno y se procederá en común a aplicar los castigos, los sábados por la noche, a la hora de las orgías. Se llevará una lista exacta de dichos castigos hasta entonces.
- Por lo que respecta a las faltas cometidas por las narradoras, recibirán la mitad de castigo que los muchachos. En cuanto a los castigos de las esposas o de las viejas, serán siempre dobles que los de los muchachos.
- Toda persona que se niegue a hacer cosas que se le hayan pedido, aunque se halle en la imposibilidad de hacerlas, será severamente castigada; a ella le toca prever y tomar sus precauciones.
- La menor risa o la menor falta de atención, de respeto o sumisión en las orgías, se considerará como una de las faltas más graves y más cruelmente castigadas.
- Todo hombre sorprendido en flagrante delito con una mujer, será castigado con la pérdida de un miembro cuando no haya recibido autorización de gozar de la mujer.
- El más pequeño acto religioso por parte de alguien, sea quien sea, será castigado con la muerte.
- Durante las reuniones, los señores sólo emplearán las palabras más lascivas, más libertinas y las expresiones más soeces, las más fuertes y blasfemas.
- El nombre de Dios sólo se pronunciará acompañado siempre de invectivas o imprecaciones, y se repetirá lo más a menudo posible.

- En cuanto al tono de voz, será siempre el más brutal, más duro y más imperioso con las mujeres y los muchachos, pero sumiso y depravado con los hombres que los señores, representando con ellos el papel de mujeres, deben considerar como sus maridos.
- Aquel de los señores que falte a todas estas cosas, o que crea tener un adarme de razón y sobre todo quiera pasar un día sin acostarse borracho, pagará diez mil francos de multa.
- Cuando un señor tenga una gran necesidad, una mujer de la clase que él juzgue a propósito lo acompañará, para atender a los cuidados que puedan ser indicados durante este acto.
- Ninguno de los sujetos, hombres o mujeres, podrá entregarse a los deberes de limpieza, sean cuales sean, y sobre todo los de después de la necesidad mayor, sin un permiso expreso del señor que esté de turno, y si se le niega y, a pesar de esto, lo hace, recibirá uno de los más rudos castigos.
- Las cuatro esposas no gozarán de ninguna clase de prerrogativas sobre las otras mujeres; al contrario, serán siempre tratadas con más rigor e inhumanidad, y a menudo serán empleadas en los trabajos más viles y penosos, tales como por ejemplo la limpieza de los retretes comunes y particulares de la capilla. Estos retretes serán vaciados cada ocho días, siempre por ellas, y serán castigadas con rigor si se resisten o lo hacen mal.
- Si un sujeto cualquiera emprende una evasión durante el tiempo de la reunión, será al instante castigado con la muerte, sea quien fuere.
- Las cocineras y sus ayudantes serán respetadas, y cualquiera de los señores que infrinja esta ley pagará mil lises de multa. En cuanto a las multas, su importe será empleado, al

regresar a Francia, para los primeros gastos de una nueva partida del tipo de esta o de cualquier otro.

Personajes

Los cuatro libertinos			
Nombre	Edad	Descripción	Matrimonio
El Duque de Blangis	50	Es un aristócrata que adquirió su riqueza envenenando a su madre para adquirir la herencia, y a su hermana, cuando ella se enteró de sus planes. Blangis es descrito como alto, muy fuerte, robusto y de gran potencia sexual, aunque se insiste en que es un gran cobarde, y que está orgulloso de serlo. Es viudo de tres esposas, a las que asesinó, y tiene una hija, Julia, con la que mantiene relaciones sexuales.	Se casa con Constance, hija de Durcet.
El Obispo	45	Hermano del duque de Blangis, es un hombre flaco y débil, con una boca desagradable. Es un apasionado de <u>lasodomía</u> (sexo anal), tanto activa como pasiva, e incluso cuando tiene sexo con mujeres y niñas, se niega a tener relaciones vaginales con ellas. Es padre de Aline (que pasa por hija menor de Blanguis), a quien tuvo con	Se convirtió en el esposo de las otras tres al ceder a Aline a sus amigos, sin renunciar a los derechos que tenía sobre ella.

		una de las esposas del Duque. Así pues, Aline es considerada hija del Duque y sobrina del Obispo.	
El Presidente de Curval	60	Es el decano de la sociedad; hombre alto y delgado, de ojos azules hundidos, el cuerpo cubierto de vello y espantosamente sucio. Tiene preferencia por los hombres; sin embargo, no desprecia nunca una virgen. Sus gustos tienen de singular la inclinación por la vejez y por todo lo cochino. Tiene una hija con la que mantiene relaciones sexuales: Adelaïde.	Se casa con Julie, hija del Duque.
Durcet	53	Banquero que es descrito como de baja estatura, gordo y afeminado. Disfruta de la sodomía pasiva más que de la activa, debido al pequeño tamaño de su pene. Le gusta el sexo oral, que es el único placer en el que actúa como agente. Envenenó a su madre, a su mujer y a su sobrina para hacerse de una fortuna.	Se casa con Adélaïde, hija del Presidente.

Las Esposas

Nombre	Edad	Descripción
Constance	22	La esposa del Duque e hija de Durcet es una mujer alta, delgada, de piel blanca, rasgos nobles, los cabellos y los ojos muy negros y la boca pequeña. Su carácter es sensible, justo y agradable.
Adélaïde	20	Esposa de Durcet e hija del Presidente, es pequeña, delgada, rubia y de ojos azules. Su boca es un poco grande, y sus labios son rojos. Su carácter se describe como romántico, y por más que el Presidente se esforzó por educarla en los principios del ateísmo, ella sigue creyendo en Dios y es muy devota.
Julie	24	Esposa del Presidente e hija mayor del Duque, es alta, gruesa y rolliza, de cabellos castaños y cuerpo regordete. Tiene los dientes podridos y lleva el cuerpo sucio todo el tiempo. Es muy glotona e inclinada a las borracheras.
Aline	18	Hermana menor de Julia y realmente hija del Obispo, tiene ojos castaños y expresivos, el talle un poco ancho y la piel un poco morena. Es sobria y limpia, aunque perezosa e indolente. No sabe leer ni escribir, detesta al Obispo y teme mucho al Duque.

Las Narradoras

Nombre	Edad	Descripción
La Duclos	48	Es todavía hermosa y lozana. Morena, ancha de cintura y regordeta.
La Champville	50	Es delgada, bien formada y con ojos lúbricos; es lesbiana. Fue rubia y tiene hermosos ojos.
La Martaine	52	Es gorda, rozagante y sana. Tiene todavía bonitos rasgos, que empiezan sin embargo a marchitarse.
La Desgranges	56	Es alta, delgada, pálida, había sido morena. Tiene sólo un seno, le faltan tres dedos y seis dientes. Se la describe como la más criminal y malvada de todas. Habla bien, tiene ingenio y es una de las alcahuetas con mejor reputación en la sociedad.

Las Dueñas

Nombre	Edad	Descripción
Marie	58	Está azotada y marcada, fue criada de ladrones. Ojos turbios y legañosos, nariz torcida, dientes amarillentos, una nalga roída por un absceso. Parió y mató a catorce niños.
Louison	60	Es bajita, jorobada, tuerta y coja. Está siempre dispuesta a cometer crímenes y es extremadamente perversa. Tanto ella como Marie están al servicio de las muchachas; las dos que siguen, a los muchachos.

Thérèse	62	Parece un esqueleto, sin pelo ni dientes, boca hedionda, las nalgas acribilladas de heridas. Es de una suciedad y un hedor atroces, tiene un brazo torcido y cojea.
Fanchon	69	Fue ahorcada seis veces en efigie y ha cometido todos los crímenes imaginables; es bizca, chata, de baja estatura, gruesa, casi sin frente y sólo tiene dos dientes. Un cáncer le roe un seno. Siempre está borracha y vomita.

Serrallo de Muchachas

Nombre	Edad	Descripción	Rapto
Augustine	15	Hija de un barón del <u>Languedoc</u> ; cara linda y despierta.	Robada de un convento de Montpellier.
Fanny	14	Hija de un consejero de Bretaña; aire dulce y tierno.	Robada del castillo de su padre.
Zélmire	15	Hija del conde de <u>Tourville</u> , señor de <u>Beauce</u> ; aspecto noble y un alma muy sensible. Era hija única y, con una dote de cuatro cientos mil francos, debía casarse al año siguiente con un gran señor. Fue	Su padre la había llevado con él de caza a una de sus tierras de la Beauce y, habiéndola dejado sola unos momentos en el bosque, fue raptada inmediatamente.

		la que lloró y se apenó más por el horror de su suerte.	
Sophie	14	Hija de un gentilhombre de Berry; rasgos encantadores.	Raptada durante un paseo con su madre, la cual, al tratar de defenderla, fue arrojada a un río, donde la hija la vio morir, ante sus ojos.
Colombe	13	Hija de un consejero del Parlamento de París; muy lozana.	Raptada cuando regresaba con su aya, por la tarde, de su convento, a la salida de un baile infantil. El aya fue apuñalada.
Hébé	12	Hija de un oficial de <u>Orléans</u> ; aire muy libertino y ojos encantadores.	Seducida y raptada del convento donde se educaba; dos religiosas fueron sobornadas con dinero.
Rosette	13	Hija de un magistrado de Chalon-sur-Saône.	Su padre acababa de morir, ella se encontraba en el campo con su madre, y fue raptada, ante los mismos ojos de su familia, por unos individuos disfrazados de ladrones.

Mimi oMichette	12	Hija del marqués de <u>Sénanges</u> .	Raptada en las tierras de su padre en el <u>Borbonés</u> mientras paseaba en una calesa acompañada de dos o tres mujeres del castillo, que fueron asesinadas.
-----------------------	-----------	---------------------------------------	---

Serrallo de Muchachos

Nombre	Edad	Descripción	Rapto
Zelamir	13	Hijo único de un gentilhombre de <u>Poitou</u> .	Lo habían enviado a <u>Poitiers</u> para que visitara a un pariente, acompañado por un solo criado; los que lo esperaban asesinaron al criado y se apoderaron del niño.
Cupidon	13	Hijo de un gentilhombre de cerca de La Flèche. Estudiaba en el colegio de esta ciudad.	Fue espiado y raptado durante un paseo que los escolares daban el domingo.

Narcisse	12	Hijo de un hombre destacado de Rouen, caballero de Malta.	Raptado en Rouen, cuando viajaba hacia el colegio de Louis-le-Grand de París.
Zéphyr	15	Hijo de un oficial general de París. Su padre hizo todo lo posible para recobrarlo, sin conseguirlo. Está destinado al Duque.	El dueño del internado donde estudiaba había sido sobornado con dinero, y había entregado a siete muchachos, de los cuales seis habían sido desechados, quedando sólo Zéphyr.
Céladon	14	Hijo de un magistrado de Nancy.	Raptado en <u>Lunéville</u> , a donde había ido para visitar a una tía. Fue el único seducido por medio de una chiquilla de su edad que se encontró el medio de lograr que se acercara a él. La pequeña lo hizo caer en la trampa fingiendo que sentía amor por él.
Adonis	15	Hijo de un presidente de la Cámara de París; destinado a Curval.	Raptado en el colegio Plessis, donde estudiaba.

Hyacinthe	14	Hijo de un oficial retirado en la Champagne.	Raptado durante una cacería, cosa que le gustaba mucho, y a la que su padre cometía la imprudencia de dejarle ir solo.
Giton	12	Paje del Rey, hijo de un gentilhomme del <u>Nivernés</u> ; destinado al Obispo.	Fue raptado mientras paseaba solo por la avenida de Saint-Cloud.

Los Jodedores

Nombre	Edad	Descripción	
Hercule	26	Bastante guapo, pero muy perverso, favorito del Duque; su pene tiene ocho pulgadas dos líneas de circunferencia por trece de largo. Eyacula mucho.	
Antinoüs	30	Hombre hermoso; su pene tiene ocho pulgadas de circunferencia por doce de largo.	
Brise-cul	28	Parece un sátiro; es velludo, su pene está torcido y es completamente curvo, la cabeza o glande es enorme, tiene ocho pulgadas tres líneas de circunferencia y el cuerpo del pene ocho pulgadas por trece de largo.	
Bande-au-ciel	25	Es muy feo, pero sano y vigoroso; gran favorito de Curval. Siempre en erección, su pene tiene siete pulgadas once líneas de circunferencia por once de largo.	

La descripción de los otros cuatro jodedores (pues en total son ocho) no se ofrece en detalle, pero se nos dice que tienen penes de nueve a diez y once pulgadas de largo por siete y medio y siete pulgadas nueve líneas de circunferencia, y están entre los veinticinco y treinta años.

Reseña

El autor expone de forma cruda y grotesca la corrupción a la que lleva el exceso y el abuso del poder, aspectos que denuncia en sus obras y que forman parte de los ideales del movimiento de la Ilustración. Es una historia esquemáticamente construida, con un orden estricto de sucesos marcados de antemano. Sin embargo, no está completa: solamente la primera sección está escrita al detalle. Después de eso, las restantes tres secciones están escritas como un borrador, a modo de notas con los comentarios personales del autor aún presentes en la mayoría de traducciones. Bien antes o durante el trabajo, el escritor sabía evidentemente que no podría completar la obra y eligió escribir las tres partes restantes en breve, para terminarlas después, aunque no pudo hacerlo. Debido al extremadamente crudo contenido del libro, se le considera mayoritariamente un libro difícil de leer.

Crítica

Para Iwan Bloch, este libro es capital, no sólo dentro de la obra del marqués de Sade, sino en la historia de la humanidad. Se halla en él una clasificación rigurosa de todas las pasiones en sus relaciones con el instinto sexual. El marqués de Sade quiso condensar en esta obra todas sus teorías, y creó, cien años antes del psiquiatra Krafft-Ebing, lo que se llamaría «psicopatía sexual».

Adaptaciones

En 1975, el poeta y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini adaptó al cine esta historia, transformando a los protagonistas en cuatro dignatarios de la República de Saló, el Estado fascista residual del Norte de Italia tras la derrota de Mussolini en la Segunda Guerra Mundial. El filme, considerado el testamento artístico de su autor, ha sido considerado una película maldita, no sólo por la extrema crudeza de sus imágenes, sino por la radicalidad de sus planteamientos, que recogen con fidelidad desasosegante las posturas filosóficas de Sade.