

El cine, el teatro y la figura de Sade

Rolando Karothy

Para los surrealistas –recuerda Diego Lerer- Sade era un santo patrono ("el espíritu más libre que jamás vivió") y para autores como Nietzsche y Artaud, fue un genio no reconocido. Otros no son tan generosos y consideran su obra monótona, tediosa y hasta tóxica.

El cine se vio subyugado por la prosa de Sade, interesado en explorar sus más lascivas creaciones, fascinado por las opciones que le presentaba. Y también asustado: la censura siempre fue muy celosa de cualquier obra que llevara su nombre.

Acaso la adaptación más controvertida de ellas fue, es y será *Saló, o los 120 días de Sodoma*. Última película de Pier Paolo Pasolini, se basa en el homónimo texto de Sade, al que el italiano ha combinado con situaciones y eventos de otras obras del autor. Jamás estrenada en la Argentina y considerada una de las películas más provocativas de la historia, logra combinar las sensibilidades de autor y cineasta como ninguna otra. Al adaptar la época a la Italia de la segunda guerra, *Saló* se convirtió en un devastadora crítica al fascismo.

En la madrugada del 1° al 2 de noviembre de 1975, en la playa de Ostia, en las afueras de Roma el poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini caía asesinado por el adolescente Giuseppe "Pino" Pelosi. "Pelosi fue el brazo que mató a Pasolini –escribió entonces su amigo Alberto Moravia-, pero los mandatarios del crimen son una legión y, en la práctica, la sociedad italiana entera". Pocos días antes, Pasolini había concluido *Saló o los 120 días de Sodoma*, un film que parecía llevar en sí el peso de esa muerte violenta y que se convertiría en la creación más controvertida de toda su obra, lo que no es decir poco para un autor que desde cualquier campo –poesía, cine, ensayo- siempre puso al mundo en cuestión.

Es difícil ver hoy *Saló* –un film pensando para ser "irrecuperable" por el público- sin ponerlo en el contexto de su tiempo y en el de la obra toda de Pasolini. Su admiración por el principal teórico marxista italiano, Antonio Gramsci, a quien le dedicó uno de sus poemas más famosos, *Las cenizas de Gramsci*–[...] Me acerco a tu tumba / tu espíritu aún vive / aquí entre los libres [...]–, había llevado a Pasolini a creer en un principio en la posibilidad de realizar su arte nacional-popular, al que poco a poco fue considerando un

ilusión. Los espectadores de cine ya no eran ese proletariado idealizado sino la odiada burguesía, a la que Pasolini no consideraba una clase social sino “una enfermedad”. Por lo tanto, su cine –y ahí está la hermética *El chiquero* para probarlo- se vuelve cada vez más intransigente, más difícil de ser consumido como producto industrial.

Una nueva ilusión, sin embargo, lo mueve a concebir la llamada “Trilogía de la vida”, integrado por los films *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches* (1971-1974), una declaración de amor a la vida y una exaltación del sexo como último refugio de un pasado incontaminado, como emblema de la corporalidad popular. Las películas son un éxito pero, según su director, por motivos equivocados. Pasolini siente que ha caído en su propia trampa, que lo imaginó como un acto de liberación ha sido utilizado como un mecanismo de embrutecimiento, de explotación comercial. Descubre que la libertad sexual “no ha sido deseada ni conquistada desde abajo sino que ha sido más bien concebida desde arriba, a través de una falsa concesión del poder comunista”.

Su reacción será brutal: enfurecido, Pasolini realiza *Saló o los 120 días de Sodoma*, inspirado en el marqués de Sade, que no es otra cosa que su abjuración de la “Trilogía de la vida”. Esta vez, como nunca su película resulta imposible de asimilar por el mercado de consumo. Y no es difícil advertir el porqué. *Saló* es una suerte de desesperado grito moral, una imprecación feroz, que se propone llegar al límite de lo decible y lo mostrable, en una operación que se equipara a la de Sade, en tanto viene a subvertir la relación del lector-espectador con la obra.

La transposición que hace Pasolini del texto de Sade (escrito hacia 1785) no es menos polémica. Esas 120 jornadas de claustrofóbica lujuria transcurren ahora en la llamada República de Saló, un enclave fascista erigido al norte de Italia. Que entre septiembre de 1943 y enero de 1944 fue el refugio de Benito Mussolini. Hasta allí llega un numeroso grupo de misioneros del ejército nazi, chicas y muchachos muy jóvenes, que son sometidos a las más abyectas vejaciones por el poder de turno, que es el poder de siempre, representado por cuatro grandes señores: un duque, un banquero, un juez y un monseñor. Sade ha sido el gran poeta de la anarquía del poder. En el poder –en cualquier poder, legislativo o ejecutivo- hay algo inhumano”, explicaba Pasolini durante el rodaje de *Saló*. “De hecho, en su código y en su praxis no se hace otra cosa que sancionar y volver actualizable la violencia más primordial y ciega de los fuertes contra los débiles, es decir, digámoslo de nuevo, de los explotadores contra los explotados. La anarquía de los explotados es desesperada, idílica, eternamente irrealizada. Mientras la anarquía del poder se concreta

con la máxima facilidad en artículos jurídicos y en la praxis. Los poderosos de Sade no hacen otra cosa que escribir reglamentos y aplicarlos”.

A partir de esta línea de pensamiento, el fin de Pasolini –que a su modo prefigura el funcionamiento de los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina– opera por acumulación, siguiendo paso a paso los distintos “círculos” denigratorios y de exterminio que atraviesan sus víctimas: el de las Pasiones, el de la Mierda y el de la Sangre. Lo perturbador de Saló es la manera en que el film registra este infierno. Es imposible identificarse con los personajes y, al mismo tiempo, es imposible también permanecer indiferente, porque el espectador se encuentra comprometido por la potencia repulsiva de las imágenes. Hay una cierta objetividad de la cámara, una cierta indiferencia, una austeridad de la forma que, combinada con el horror que presenta, hacen imposible operar una distancia.

Para la misma época en que filma Saló, Pasolini publica en el periódico *Corriere della Sera* una serie de artículos que luego serán reconocidos como proféticos: allí denuncia el estado de corrupción que predomina en la dirigencia política italiana y que estallaría recién dos décadas después, con los operativos ManiPulite. “Se los debería juzgar penalmente –escribe– por indignidad, desprecio de los ciudadanos, robo de la propiedad pública, fraude, connivencia con la mafia, traición, por la pasmosa situación de hospitales e instituciones públicas [...]”. Pocos días después, Pasolini era asesinado por Pino Pelosi, o por una sociedad que según él estaba dispuesta a jugar el juego de la masacre: “Ganar, poseer, destruir”.

Luis Buñuel dijo que en una oportunidad un cítrico escribió que Sade se revolcaría en su tumba si supiera lo que él había hecho con sus ideas. “Mi única respuesta –aclaró– fue que mi motivación no era homenajear a un escritor muerto, sino hacer una película”.

Una película de Luis Buñuel, *Nazarín*, se puede relacionar con la obra del marqués de Sade. Octavio Paz afirma que esta recreación de la novela de Benito Pérez Galdós retoma la vieja oposición entre el cristianismo evangélico y sus deformaciones eclesiásticas e históricas. El escritor mexicano agrega: “el héroe del libro es un cura rebelde e iluminado, un verdadero protestante: abandona la Iglesia pero se queda con Dios. La película de Buñuel se propone mostrar lo contrario: la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro. En la escena de la muchacha agonizante, que es una transposición del *Dialogo entre un sacerdote y un moribundo de Sade*, la mujer afirma el valor precioso e irrecuperable del amor terrestre: si hay cielo, está aquí y ahora, en el instante del abrazo carnal, no en un más allá sin horas y sin cuerpos.