

Salò: una al·legoria del crim sense càstig

Josep Maria Lloró

Assagista i professor d'història

La tradició dels oprimits ens ensenya que
l'«estat d'emergència» en què vivim és
la regla (...) Estranyar-se que les coses que
ens toca de viure siguin possibles «encara»
en la nostra centúria no té res de filosòfic. No
està en cap principi de coneixement, sinó d'aquell
que la noció d'història de la qual prové ja no pot
tenir-se dreta.

WALTER BENJAMIN

En aquest 2015 farà quaranta anys de la mort de Pasolini i de l'estrena pòstuma del seu darrer film, *Salò o els 120 dies de Sodoma*. Del seu darrer film, se n'ha dit tot. El comentari crític sembla esgotat. Pasolini mateix en va donar les pautes interpretatives: film sobre la naturalesa anàrquica del Poder; sobre la seva capacitat per assolir la destrucció de la diferència i de la diversitat; film sobre la dictadura feixista del consumisme; film que situa en el mateix pla ontològic feixisme i capitalisme. *Salò* és la pel·lícula aparentment menys interpretable del seu autor precisament perquè totes les seves claus de lectura semblen revelades.

Hi ha subterfugis per salvar aquesta clausura interpretativa, i d'aquesta manera donar resposta a la nostra necessitat de parlar *també*

nosaltres de *Salò*. Des del meu punt de vista, el film és l'epítom de la visió política, filosòfica —si es vol, moral— i vital de Pasolini, i a la vegada és tot ell traspassat per la reflexió que fa el mateix autor sobre la seva pròpia biografia. Una biografia marcada pels estralls soferts per una psicologia sotmesa a pèrdues, morts, i humiliacions severes. Aquests estralls deriven d'un triple component traumàtic —trauma familiar, trauma sexual, trauma cultural-polític— que estructuraven la personalitat complexa de Pasolini. I aparentment *Salò* és la pel·lícula menys personal, menys íntima, del seu autor. L'adaptació del text de Sade és força fidedigna, encara que parcial. Pasolini filma una al·legoria del Poder, que és la base del text sadià. I és a partir d'aquest fet que els comentaristes podem declinar les diferents manifestacions de com aquest poder s'exerceix en la fase actual del tardocapitalisme: El Poder en relació al cos; el Poder en relació als afectes i la sensibilitat; la veritable naturalesa del Poder quan es manifesta sense la disfressa de la ideologia; etc. Però a la vegada el film sí que és personal i de fet mostra la visió desesperada de Pasolini. El món —ens dirà— s'ha instal·lat en un infern sense tenir consciència de ser-hi. Efectivament, *Salò* mostra un món que es desenvolupa a partir de l'absència de la noció de culpa, i per tant on no hi cap ni el penediment ni la redempció. A *Salò* s'afirma no només que la Història pot acabar malament, sinó que ha acabat malament. A *Salò* no hi ha esperança.

Ho diu el mateix autor, amb un llenguatge molt de la seva època: «Aquesta vol ser una pel·lícula sobre la inexistència de la Història. La Història vista des del punt de vista eurocèntric, de la cultura eurocèntrica del racionalisme i de l'empirisme occidental d'una banda, i del marxisme d'una altra, vol demostrar-se en el film com a inexistent».

Per començar el comentari voldria plantejar la meua hipòtesi d'interpretació: la pel·lícula es proposa com un memorial, però que no commemora les víctimes, sinó els botxins. Es tracta d'un *lieu de mémoire* especial perquè encapsula el record commemoratiu d'un pas-sat-futur: va haver-hi una guerra mundial i una lluita contra el feixisme, i aparentment es va guanyar, fins aquí, el passat; però la realitat és que aquest enemic, el feixisme, no ha cessat de guanyar des de llavors, i estem a les portes de la seva victòria definitiva, i aquest és el futur.



Pasolini filma una pel·lícula que parteix de la constatació que no és a les víctimes que cal recordar, sinó que són els botxins els qui es troben entre nosaltres celebrant sense pudor la seva victòria sense que semblen adonar-nos-en.

Ens trobem davant d'un lloc de memòria a la vegada blasfem i benjaminiana. Blasfem perquè, dintre de la tradició de l'antifeixisme que va donar naixement a la República d'Itàlia de 1946, la lluita d'aquest antifeixisme contra els aspectes filosòfics i antropològics del feixisme no era una qüestió menor. Es podria dir, com ha afirmat Enzo Traverso, que el record de la xoà i dels *läger* feixistes —des d'Alemanya a Espanya— com a experiències aberrants contra les quals cal lluitar sempre, aquest record crític i commogut, s'havia convertit en la «religió laica» de les democràcies occidentals. En canvi, Pasolini filma una pel·lícula que parteix de la constatació que no és a les víctimes que cal recordar, sinó que són els botxins els que es troben entre nosaltres celebrant sense pudor la seva victòria sense que semblen adonar-nos-en, i la pel·lícula s'instal·la en la nostra consciència en forma de memorial que recorda aquest fet. Benjaminiana perquè com a document de cultura, *Salò* documenta la barbàrie del fet que són els botxins els que efectivament duen a terme l'amenaça que atemoria Benjamin: «que àdhuc els morts no estan prou segurs si l'enemic venç»: a *Salò* aquest enemic no ha deixat de vèncer des de 1944. Finalment, Pasolini atorga a la seva pel·lícula la mateixa característica que atorga Barthes a l'obra de Sade: la de ser «un programa», una agenda. En aquest sentit és, doncs, un lloc de memòria que diu el futur, un lloc que exalta —des de l'horror— la puixança actual i impune del Poder, que fixa artísticament el seu triomf interminable.

Salò incorpora també la denúncia. Ho fa com a plany, com entristida constatació de la pèrdua. «*Peu de gens devineront combien a fallu être triste pour ressuciter Carthage*», cita Benjamin a Flaubert abans de dir que «els amos d'ara són els hereus de tots aquells que adés van vèncer». Si en el text de Benjamin aquest esgratinyia en la tradició del materialisme his-

tòric una «guspira d'esperança», en el film del nostre autor les cendres són definitivament fredes, mortes. «*Il n'y a plus riens*», havia cantat Léo Ferré l'any 1973... I malgrat el títol pessimista, el cantant advocava a instaurar una anarquia personal, desesperançat ja de tot horitzó utòpic. A *Salò* no hi ha ni tan sols això. El triomf de l'enemic, de l'amo, és total. No s'efectua només al carrer, en l'espai públic i per tant polític, sinó també en l'ordre íntim, en la domesticitat de la casa on es perpetra, sense parar, vint-i-quatre hores sobre vint-i-quatre, el crim.

Per això, també podem dir que es tracta d'una revelació, d'un apocalipsi. El realisme del film situa l'inconcebible en el nucli mateix de la història europea recent. És tota aquesta història de la «postguerra» la que s'ha de declinar a partir de la revelació Sadiana/Benjaminsiana/Pasoliniana: «l'enemic no ha de deixar de vèncer».

Recordem sumàriament l'argument del film recapitulat de tal manera que evidenciï aquells elements que espero que permetin sustentar la meua tesi. El film s'obre amb una panoràmica del passeig del llac de la ciutat de Salò. En una edifici d'aquesta ciutat, els quatre llibertins —Monsenyor, el President, el Duc, el Magistrat— signen els acords i el reglament del que passarà en els 120 dies en què practicaràn el seu llibertinatge. Seguidament, Pasolini filma les escenes de reclutament dels esbirros dels llibertins i d'algunes de les víctimes. Això passa a la zona de Marzabotto, lloc d'una de les massacres més terribles perpetrades pels nazis a Itàlia. Pasolini inscriu el nom en el film en capturar a la pantalla el rètol amb el nom de la ciutat. Es procedeix a la selecció final del personal de les víctimes, al matrimoni creuat entre filles i esposes dels llibertins amb cadascú d'ells, i a la lectura de les normes amb què funcionarà el règim infernal del castell rural de Marzabotto on es perpetraran els crims. Amb aquesta escena acaba l'*Antinferno*. Hi segueixen els tres cercles d'estructura dantesca, cadascú d'ells guiat per una alcavota que narra episodis de la seva joventut de perversió sexual que serviran als llibertins per inventar al seu torn noves pràctiques sexuals aberrants o tortures. Cadascun d'aquests cercles està representat al film per un dia.

El primer cercle és el de les manies. La narradora és la Sra. Vaccari. Hi destaca, per al nostre interès, l'escena on les víctimes despu-



El triomf inapel·lable dels botxins es basa precisament en el fet que gràcies al conformisme de les víctimes i dels esbirros ells poden actuar impunement, sense cap mena de recança.

llades són conduïdes lligades amb unes corretges com si fossin gossos a la presència dels llibertins, que els fan menjar carn del terra. El segon cercle és el de la merda. La narradora és la Sra. Maggi. Els dos temes fonamentals són la necessitat d'assassinar les mares i el de la cropofàgia. Finalment, al tercer cercle, el de la sang, la Sra. Castelli narra unes quantes històries, però el pes de l'episodi recau sobretot en el crescendo de violència que l'articula. Aquí tenim les delacions entre les víctimes, l'assassinat d'una de les minyones i d'un dels col·laboradors sorpresos fent l'amor, en el qual el noi mor aixecant el puny, i finalment l'escena de les tortures i l'assassinat de les víctimes que han incomplert el reglament. En rigor, aquestes tortures no finalitzen, continuen fent-se quan la l'escena que tanca el film es desenvolupa: en ella dos col·laboradors, avorrits de no fer res més que mirar com els llibertins miren les tortures, engeguen la ràdio i ballen una cançoneta de moda.

Aquesta darrera escena és crucial pel que intento explicar. L'absència de tota mena de culpa en el film apareix com una de les seves característiques més inquietants. És cert que la pianista que amenitza les narracions de les alcavotes se suïcida, però ho fa perquè ha arribat al punt final d'acceptació de la inhumanitat que presideix la vida del castell. Voldria proposar que el triomf inapel·lable dels botxins es basa precisament en el fet que gràcies al conformisme de les víctimes i dels esbirros ells poden actuar impunement, sense cap mena de recança. Aquest tema del conformisme ja havia preocupat Pasolini uns quants anys abans. El 1967 escriu un poema que es titula *Coccodrillo*, una paraula que en l'argot periodístic italià designa una d'aquelles necrològiques que es preparen abans que algú hagi mort de veritat. En ell, l'autor hi exposa una visió retrospectiva de la seva vida. Ahora, vol ser una

explicació psicosocial de les debilitats que Pasolini s'atribuïa. D'entrada en comenta dues contra les quals reacciona de manera diferent: el conformisme (que el poeta atribueix a una herència materna i camperola) i el masoquisme (que, inversament li serà llegat pel pare i el seu món petit burgès). Aquests dues lacres familiars, el conformisme i el masoquisme, són viscudes en el nucli de la família en forma de conflictes brutals entre els pares «que posaven el fill en un estat del qual només podia salvar-lo de fet *el desig de ser mort*» (el subratllat és meu). I el resultat —i això ja ens apropa a *Salò*— és que aquest conformisme «li va impedir, durant més temps del normal, d'entendre què són llibertat i rebel·lió». Hi ha en el poema un cert to de culpa, de remordiment per no haver estat capaç *abans* de superar aquestes dues lacres personals. Però a *Salò* precisament el que hi destaca és que la culpa hi és del tot absent. En canvi, l'autor hi posa molt èmfasi a destacar el conformisme com aquella condició que permet els botxins d'actuar no només sense cap sentit de culpa, sinó d'inhibir-ne la seva aparició un cop han perpetrat el seus crims. Si les víctimes no es rebel·len —suggereix el film— és que l'ordre criminal és el natural en les relacions entre amos i serfs, entre les víctimes i els botxins.

Dues escenes del film, al meu entendre, exposen les conseqüències d'aquest conformisme. A la primera, dins del *Girone de la merda*, una noia no pot menjar els excrements i una altra li diu «fes-ho per Nostra Senyora». En l'escena que clou el film, mentre el President està veient des de la llotja improvisada les tortures, dos dels guardians es posen a ballar una cançó popular que sona per la ràdio. Aquesta darrera escena s'acostuma a interpretar com la indiferència del col·laboracionisme amb el feixisme, i per extensió de la societat tardocapitalista italiana que assisteix el 1975 a la igualació destructiva que converteix els seus habitants en còmplices de la seva pròpia deshumanització. Sens dubte és així també, però dins de la semiòtica del film els dos moments que acabo de citar s'interrelacionen i passen a significar el mateix: es tracta en el primer cas del conformisme que dóna una vivència beata i simple de la religió —la religió com a «opi del poble»—, mentre que en el segon és el conformisme de qui se sent afortunat de sobreviure —els guardians que col·laboren amb els fei-



Si les víctimes no es rebel·len, és que l'ordre criminal és el natural en les relacions entre amos i serfs, entre les víctimes i els botxins.

xistes en podrien haver estat, al seu torn, les víctimes—. Però encara hi podríem afegir una inscripció personal que no pot anar més enllà de la seva enunciació perquè és indemostrable. Aquest conformisme seria el del mateix Pasolini, qui, en els dies de la república de Salò, estaria preocupat a aconseguir els favors sexuals d'un jove de Casarsa de qui s'havia enamorat, tal com ho relata el mateix Pasolini a *Amadò mio*, i que deixa que el seu germà petit prengui el camí dels partisans, on trobarà la mort el 1945.

Una tercera escena mostra com el Poder dels llibertins —el Poder en general— es basa segons Pasolini en aquest conformisme. Es tracta de la famosa escena en què el guardià Enzo —precisament el més ari de tots— està fent l'amor amb la criada negra. Es tracta d'un crim greu segons el reglament que han elaborat els llibertins. És el darrer dels descobriments d'aquesta mena que fan els feixistes en tota una nit de situacions semblants —tot i que a les altres es tracta de relacions sexuals entre les víctimes. Mentre que els altres infractors són apuntats en la llista dels que seran torturats al final de l'estada al castell, a Enzo i la minyona els espera la mort immediata. Ara bé, en l'escena en què tots dos són sorpresos fent l'amor, el noi s'aixeca del llit i aixeca el puny representant la salutació comunista. És interessant observar l'estranyesa dels llibertins, que armats amb les respectives pistoles queden sorpresos que un dels seus guardians pugui fer un acte de desafiament tan clar un cop ha estat sorprès comentent un dels «delictes» que proscriu el reglament. Durant un instant l'execució de l'antic col·laborador queda en suspens, per, seguidament, disparar sense pietat tots quatre i assassinar al jove. Es tracta de la sorpresa inquietant que el conformisme sobre el qual s'assenta el poder dels feixistes podria esquarterar-se. Aquesta escena clou la descripció de la delació entre les mateixes víctimes, que per no ser castigades denuncien els seus companys i les seves companyes. Aquí la delació representa el símbol de la corrupció com-



Com havia previst Marx, estem davant de la conversió de l'ésser humà en una mercaderia més.

pleta de les víctimes, i el trencament de tot vincle de solidaritat entre elles. De fet, el mateix Enzo no protegeix la seva amant, sinó que desafia els llibertins. La mort no serveix en rigor de res. No hi haurà cap aixecament en contra dels assassins.

És, doncs, aquest conformisme del film el mateix que Pasolini troba —i rebutja— en ell mateix? El que *Salò* narra des d'aquest punt de vista és un gerundi sense fi. Aquesta és la revelació que ha de fer Pasolini: la lògica final del consumisme, del tardocapitalisme que per a l'autor és una forma refinada de feixisme, no és la consumpció bulímica instigada en els individus, o no només, sinó la inoculació en ells del sentiment conformista que permet la repetició compulsiva del fet d'endrapar, de comprar, de quedar capturat per la televisió, d'aïllar-se dins de la massa, de perdre la pròpia individualitat en processos que actuen en favor de l'assumpció d'un patró de conducta social que afavoreix les tendències uniformitzadores del Capital i la destrucció de la nostra humanitat: com havia previst Marx, estem davant de la conversió de l'ésser humà en una mercaderia més.

En l'univers de *Salò* no hi ha lloc per la culpa. Els botxins l'han abolida. Però no com a conseqüència del seu ateisme. Sinó, ben al contrari, perquè aquesta abolició és l'horitzó necessari del mateix concepte de culpa, de la seva evolució. Perquè la culpa victimitza, alimenta el conformisme, converteix qui l'experimenta en un ésser passiu que es menysprea ell mateix. La culpa, inoculada per l'antropologia del pecat i el perdó, prepara l'escenari del crim sense càstig que mostra *Salò*. Aquesta és la lliçó que podem aprendre el 2015 de la pel·lícula.