



DE LA PERVERSIÓN A LA PERPETRACIÓN: GÉNESIS, SADE, PASOLINI Y RAU

Form Perversion to Perpetration: Genesis, Sade, Pasolini and Rau

JUANJO MONSELL CORTS

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA)

juanjo_monsell@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0001-7397-113X>

RECIBIDO: 3 DE JULIO DE 2019

ACEPTADO: 20 DE ABRIL DE 2020

RESUMEN: En el presente artículo pretende realizarse una exploración de carácter ontogénico para lograr desentrañar todos los significados que ha adquirido el mito de Sodoma en las reescrituras posteriores de carácter ficcional y la relación que este guarda con la construcción de personajes literarios y cinematográficos caracterizados como perpetradores de violencia de masas y con espacios históricos de perpetración como los *Konzentrationslager*. El punto de partida del análisis es el pasaje bíblico de la destrucción de la ciudad de Sodoma y el punto final es la obra de Milo Rau *Die 120 Tage von Sodom* (2017), producida a partir de la obra narrativa del Marqués de Sade *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1785) y de la película de Pier Paolo Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), obras que surgen en momentos históricos determinados y son utilizadas para ejemplificar de manera metafórica algunos de los acontecimientos que tienen lugar en estos.

PALABRAS CLAVE: Sodomía, anihilación, reescritura, violencia, mito.

ABSTRACT: In the present article it is intended to perform an ontogenetic exploration in order to unravel all the meanings that the myth of Sodom has acquired in the subsequent fictional rewritings and the relationship that it has with the construction of literary and cinematographic figures characterized as perpetrators of mass violence and with historical spaces of perpetration such as the *Konzentrationslager*. The starting point of the analysis is the biblical passage of the destruction of the city of Sodom and the final point is the work of Milo Rau *Die 120 Tage von Sodom* (2017), produced from the narrative work of the Marquis de Sade *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1785) and from the film by Pier Paolo Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), works that arise at specific historical moments and are used to exemplify in a metaphorical way some of the events that take place in them.

KEYWORDS: Sodomy, annihilation, rewriting, violence, myth.

Monsell Corts, Juanjo.

“De la perversión a la perpetración: Génesis, Sade, Pasolini y Rau”.
Kamchatka. Revista de análisis cultural 15 (junio 2020): 471-496.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.15554> ISSN: 2340-1869

INTRODUCCIÓN¹

En los últimos tiempos, ha podido apreciarse un incremento en el número de estudios centrados en la figura de los perpetradores de violencia de masas. En oposición a aquello que ha ocurrido con las víctimas, estas figuras han sido objeto de un olvido premeditado debido a los peligros que pueden derivarse de un intento de comprensión de estos personajes que han marcado el devenir de la historia reciente. Sin embargo, su caracterización como monstruos o psicópatas puede llegar a ser contraproducente, ya que implica la omisión de los mecanismos sociales, políticos, históricos y culturales que permiten su aparición y dificulta la comprensión de su relevancia. Con el fin de llenar este vacío académico surgen los *Perpetrator Studies* o estudios de perpetración, un campo de investigación en el que convergen diferentes ramas del conocimiento y que tiene como objetivo la definición y categorización precisa de aquellos sujetos que han sido parte integrante y determinante de los procesos de destrucción sistemática de numerosas vidas humanas en la historia reciente.

Además de los abundantes materiales de carácter historiográfico, jurídico, antropológico y psicológico disponibles para la elaboración de una investigación pormenorizada, existe un gran número de representaciones culturales de carácter ficcional y documental que se han ocupado de este tipo de figuras. Uno de los problemas inherentes a este tipo de obras (ya sean literarias, cinematográficas, teatrales o televisivas) es el hecho de que su recepción, en muchos casos, está marcada por una mezcla de sensacionalismo y condena moral. Esto genera, por un lado, un halo de opacidad alrededor de algunas de las figuras representadas que dificulta la consecución de su aprehensión completa y, por el otro, el surgimiento de diferentes mitos que distancian al personaje real de la representación del personaje. Sin embargo, a través del análisis de estas representaciones de carácter cultural se puede lograr comprender la impronta que estos perpetradores de crímenes de masas han dejado en determinados momentos históricos y ámbitos nacionales, así como apreciar las continuidades existentes entre los acontecimientos en los que fueron partícipes y las sociedades actuales.

Precisamente son los perpetradores de violencia de masas los protagonistas de los diferentes trabajos creados por el dramaturgo suizo Milo Rau junto con su compañía de producción teatral y cinematográfica *International Institute of Political Murder*. Sus obras tienen como punto de partida un ejercicio de documentación exhaustiva sobre acontecimientos históricos de importancia global realizado a partir de películas, obras literarias, documentales, artículos periodísticos y académicos. El objetivo perseguido es la recuperación de la historia reciente de países con un pasado marcado por la violencia política y el genocidio para lograr generar una reflexión sobre esta (Bossart, 2013). Para reconstruir esta violencia sobre el escenario, Rau se vale de recursos tan diversos como la inclusión de documentos históricos de carácter audiovisual (como en *Die Letzten Tage des Ceausescus*, 2009/2010), la utilización de obras propias de autores de masacres (como en *Breivik's Statement*, 2012), el uso de la técnica del *reenactment* (como en *Das Kongo Tribunal*, 2015), la puesta sobre el escenario de sujetos con cuerpos

¹ El presente texto ha sido concebido en el marco de los proyectos de investigación “Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masas: conceptos, relatos e imágenes” (HAR2017-83519-P) y “Figuras de perpetradores de violencias de masas: relatos e imágenes” (AICO/2018/136).

que se alejan de la normatividad (como en *Five Easy Pieces*, 2016) o la recuperación y reescritura de obras ficcionales caracterizadas por la violencia (como en *Die 120 Tage von Sodom*, 2017).

Este último recurso resulta de especial interés debido, por una parte, al diálogo que se establece entre la actualidad y la tradición cultural precedente y, por otra, a las diferentes líneas comparativas que surgen entre personajes de carácter ficcional y figuras históricas. El mejor ejemplo de la utilización de dicho recurso se encuentra en su obra teatral *Die 120 Tage von Sodom* (2017), puesto que, en ella, Rau toma como punto de partida la película de Pier Paolo Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) y realiza un rastreo histórico en sentido inverso hasta llegar al mito bíblico original con el fin de recuperar todos los elementos que pueden ser actualizados e insertados en la actualidad.

En el presente artículo pretende realizarse una exploración de carácter ontogénico para lograr desentrañar todos los significados que ha adquirido el mito de Sodoma en las reescrituras posteriores de carácter ficcional y la relación que este guarda con la construcción de personajes literarios y cinematográficos caracterizados como perpetradores de violencia de masas. Para ello, se realizará un análisis del mito bíblico, se avanzará hasta la obra del Marqués de Sade *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1785), se establecerá una conexión con la adaptación cinematográfica de Pasolini y se concluirá con la obra de Rau. Todas estas obras serán puestas en relación con sus respectivos contextos históricos (tanto el contexto de aparición de la obra como el contexto en el que se sitúa la acción) con el fin de desentrañar la conexión existente entre el mito original y la coyuntura política y económica de Francia a comienzos del siglo XVIII y en los momentos previos a la revolución de 1789, Italia durante la Segunda Guerra Mundial y en los años setenta del pasado siglo y Europa en el siglo XXI. Para ello, serán utilizados materiales teóricos del campo de la literatura, sociología, filosofía, psicoanálisis y cinematografía.

GÉNESIS

Uno de los pasajes más famosos del libro del Génesis narra la destrucción de las ciudades de Sodoma y Gomorra. Este relato bíblico ha servido de base para la creación posterior de infinitud de obras de ficción relacionadas con el pecado, la violencia o la destrucción. Uno de los aspectos de especial relevancia para la comprensión de las reescrituras posteriores de este mito es el concepto de *sodomía*, “práctica del coito anal” (según el DRAE). Sin embargo, el significado de este término bíblico, consagrado por la moral teológica, cubre un campo mucho más amplio que el adscrito a las prácticas sexuales de carácter homosexual o heterosexual². La sodomía, a

² Este tipo de prácticas no son, para la moral teológica, intrínsecamente una perversión, al contrario que la sodomía. La homosexualidad, al igual que la heterosexualidad, permite el surgimiento de instituciones, tal y como ha ocurrido en múltiples ocasiones en el seno de las sociedades humanas. Los motivos por los que la sodomía se adscribe, por lo general, a las prácticas sexuales de índole homosexual se deben al ejercicio de exégesis bíblica tradicional, que dirige su atención hacia la voluntad de los sodomitas de abusar de los ángeles (y no de las hijas vírgenes de Lot). A pesar de que tradicionalmente la figura del ángel es una figura asexuada, en el nivel del discurso bíblico aparece siempre citada en género masculino y nunca en femenino, por lo que podría ser considerada en un nivel simbólico un ser emasculado. De hecho, Gilles Deleuze, en su obra *Présentation de Sacher-Masoch, Le Froid et le Cruel* de 1967, caracteriza a la figura del masoquista, que es la víctima perfecta para el sodomita, como “l’homme sans sexualité” (el hombre sin sexualidad), “l’asexuel pur” (el asexual puro), “le corps sans organes” (el cuerpo sin órganos), por lo que la preferencia de los sodomitas por los ángeles no resulta casual.

diferencia de estas prácticas, se lleva a cabo a través de un gesto específico de contra-generalidad: el acto sodomítico ataca directamente a la ley de propagación de las especies y propugna su muerte en un único individuo (Klossowski, 1969: 6). Mientras que las prácticas homosexuales y heterosexuales poseen un carácter creativo y fundacional, el acto sodomítico es, desde la perspectiva bíblica, destructor³.

Otro aspecto fundamental es la cimentación de una sociedad sobre la perversión. Sodoma está constituida por los pecados de sus habitantes. La totalidad de la población sodomita es depravada y practica abusos, por lo que la virtud resulta una anormalidad. Las excepciones son Lot y su familia que, al ser extranjeros, no han nacido en el seno de la sociedad sodomita. Sin embargo, la virtud de Lot se tambalea al ofrecer a sus hijas vírgenes como sacrificio para salvar a los ángeles⁴. En relación con esta búsqueda de la excepción a la perversión, se encuentra un aspecto determinante para las reinterpretaciones posteriores: el carácter numeral. Abraham negocia con Dios el número de justos que es preciso encontrar para salvar la ciudad de la destrucción. La cifra inicial (cincuenta) se reduce progresivamente tras la constatación por parte de Abraham de la escasez de justos dentro de Sodoma. Este hecho evidencia la relación existente entre la cuantificabilidad y la virtud y el vicio, y establece una correspondencia entre una dimensión lógico-matemática y una dimensión ética. Además, se expone una tendencia a la reducción de la virtud y el consecuente crecimiento de la perversión⁵.

Otro de los aspectos que conviene remarcar es el castigo, tanto el castigo derivado del pecado general (la destrucción de Sodoma debido a la perversidad de sus habitantes), como el castigo derivado del pecado particular (el cometido por la mujer de Lot) . Como queda de manifiesto en el Génesis, la única resolución posible para el conflicto generado por los pecados de los sodomitas es la aniquilación total de Sodoma. Mientras que el castigo recibido por los sodomitas que tratan de sacar a la fuerza a los ángeles hospedados en casa de Lot es la ceguera, en lo referente a los justos, se puede apreciar una reinversión en la relación entre castigo y sentido de la vista. En el caso de la mujer de Lot, salvada de la destrucción por su virtud, la infracción es la voluntad de observar. Esta se da la vuelta para mirar el espectáculo destructivo que está

³ Este aspecto destructor del acto sodomítico es el que lleva a Donatien Alphonse François de Sade, conocido por su título de marqués de Sade, a considerarlo como el gesto perverso original que se encuentra en la base de cualquier perversión. El gesto sodomítico pone de manifiesto una actitud de rechazo y de agresión al mismo tiempo que constituye un simulacro del acto de generación (Klossowski, 1969). Se mofa de la voluntad de propagación de las especies. Por otro lado, desde una perspectiva puramente física, el gesto sodomítico permite la reanudación infinita. Se trata de un gesto letal para las normas de la especie humana, pero que únicamente es concebible desde la existencia de estas. Este hecho deja al descubierto la unión indisoluble entre el concepto de norma y el concepto de perversión. La perversión no únicamente puede ser explicada racionalmente, sino que también tiene su origen en la propia razón.

⁴ El ofrecimiento de la propia descendencia como objeto de abusos pone de manifiesto la capacidad de contagio de la perversión.

⁵ Esto se explica debido a la estructuración dualista de muchos de los pasajes bíblicos del Antiguo Testamento, en los que el Bien y el Mal se hallan en continua oposición dialéctica y conforman una totalidad. De este modo, la reducción de uno de los valores aumenta necesariamente el otro valor. Los habitantes de Sodoma, o bien son virtuosos, o bien son perversos y, por ende, cuantos más habitantes perversos existen, menos habitantes virtuosos hay, y viceversa.

teniendo lugar a sus espaldas y, como castigo, es convertida en estatua de sal⁶. El sodomita es castigado con la ceguera y el *voyeur* es condenado a muerte⁷.

LES CENT VINGT JOURNÉES DE SODOME

A partir de este pasaje bíblico y sobre los aspectos mencionados se construye una de las obras más desdeñadas de la historia de la literatura, la novela del Marqués de Sade *Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage*. La obra de Sade permanece en el olvido hasta el comienzo del siglo XX y no es estudiada en profundidad hasta la segunda mitad del siglo, coincidiendo con el fin de la Segunda Guerra Mundial, acontecimiento histórico que simboliza la irrupción del horror dentro de la historia mundial. En ese momento, comienza a relacionarse directamente *Les Cent Vingt Journées de Sodome* con el nacionalsocialismo y el fascismo. Algunos de los primeros teóricos que consideran a Sade como un autor moderno, enraizado en la historia y anticipador de las masacres, los genocidios y la política del Mal del siglo XX son, entre otros, Jacques Lacan, Theodor Adorno y Pier Paolo Pasolini⁸. Estas lecturas del texto sadiano se originan gracias a un ejercicio anacrónico. El propio Sade utiliza el pasado como reflejo del presente, por lo que ambas dimensiones temporales se solapan y anulan el carácter historicista de su obra, hecho que permite que esta sea actualizada constantemente. La acción de la obra se sitúa a principios del siglo XVIII, en el final del reinado de Luis XIV, *le Roi Soleil*, antes del comienzo de la Regencia. Los protagonistas de la obra son un duque (Blangis), un obispo, un juez (Curval) y un banquero (Durcet), representantes simbólicos de los cuatro poderes de Francia. Aprovechando la inmunidad que sus privilegios les brindan, se recluyen en el *Château de Silling*

⁶ La tendencia voyeurista, la atracción hacia la observación de lo vetado (esto es, la aniquilación), aunque provenga del virtuoso, es también reprimida, puesto que este tipo de mirada convierte a quien la sostiene también en perverso (Lacan, 1999).

⁷ La falta de la mujer de Lot es más grave porque convierte a una virtuosa en una perversa con un solo gesto, mientras que la distancia que separa al sodomita de la perversión es mínima.

⁸ Lacan considera que con Sade penetra la pulsión de muerte como fenómeno histórico, que es precisamente el origen de la tentación totalitaria, puesto que los mayores asesinatos en masa y holocaustos han sido perpetrados en nombre del humano como ser armónico sin tensión antagónica (Žižek, 1992). Por otro lado, para Adorno, Sade sirve para exponer la lógica del cortocircuito ulterior de la razón, es decir, la conversión de la autonomía en heteronomía y la pureza en patología y la indiferencia sangrienta de la ley hacia la naturaleza materializada en un desprecio hacia el objeto que domina y que ulteriormente destruye (Comay, 2006). Pasolini, por su parte, y tomando la denuncia de Adorno sobre la coalescencia entre razón moderna y perversión y reinterpretando la obra del Marqués de Sade en las postrimerías del siglo XX, escenifica en su última película, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), el dominio de la civilización sobre la naturaleza, la administración racionalizada y ritualizada del placer y el control de los cuerpos. Es necesario destacar que los tres autores aquí citados no fueron los únicos teóricos del siglo XX que dedicaron parte de sus estudios a las obras de Sade. En el contexto francés, cabe destacar a Maurice Blanchot, Pierre Klossowski, Jean Paulhan, Georges Bataille, Roland Barthes, Michel Foucault y Gilles Deleuze, si bien estos se distancian de la perspectiva previamente mostrada, que liga a Sade con ciertos acontecimientos históricos, ya que sus investigaciones se focalizan fundamentalmente en el universo y el pensamiento sadiano así como en el lenguaje de los textos como objetos de análisis, dejando de lado cualquier trasfondo y ligazón con la realidad que pudiesen tener las obras del autor y llegando, incluso, a tratar de evitar cualquier intento de relacionar a Sade con eventos socio-históricos.

(Suiza) para poner en práctica sus más perversos deseos durante 120 días⁹. La obra, desde el punto de vista formal, está dividida en cuatro partes¹⁰. Cada una de ellas comprende cuatro meses del año y muestra un tipo de pasiones: las pasiones simples, las pasiones complejas, las pasiones criminales y las pasiones asesinas, respectivamente. Puede apreciarse una progresión en la intensidad de las diferentes pasiones¹¹, cuya culminación es una masacre a la que únicamente sobreviven 10 personas.

El título de la obra anticipa tres aspectos esenciales para comprender la estructuración del universo sadiano y su relación con el relato bíblico. La razón de la referencia directa al espacio mítico de Sodoma se encuentra en el gesto sodomítico. La voluntad de creación de un universo alejado de las normas del mundo exterior dentro del *Château de Silling* obliga a establecer un acto fundacional a partir del que estructurar la Ley. Este acto, además de por su facultad de negación de la reproducción humana y de la vida biológica, permite, gracias a su reproductibilidad y reiterabilidad, la permanencia de los libertinos dentro de los límites de la monstruosidad (Klossowski, 1969: 16)¹². La finalidad última del acto sodomítico es la anihilación total. Al recaer este propósito en el bando de los libertinos, estos, además de ligar sexo y muerte, realizan una reversión de la estructuración del relato bíblico. La destrucción final del pasaje del Génesis pierde su forma de castigo y deviene recompensa para los perversos. Es el fin ulterior de una serie de perversiones que se concatenan y cuya progresión solamente puede concluir con una masacre. En la obra sadiana, el Bien no puede vencer al Mal, que lo impregna todo. La batalla que se libra entre ellos se halla en desequilibrio absoluto, no existe oposición dialéctica posible, puesto que no hay reconocimiento: el deseo se satisface al negar al otro (Damisch, 1969: 96). Tampoco hay una entidad ajena que pueda intervenir para solucionar el conflicto. De hecho, la figura de Dios es anulada y su lugar es ocupado por los propios libertinos-ejecutores. No existe una ley

⁹ En cada jornada se narran 5 tipos diferentes de placer, lo que da como resultado al final de las 120 jornadas 600 placeres, que también son escenificados. Para llevar a cabo toda esta serie de presentaciones y representaciones, los libertinos secuestran a 16 adolescentes, 8 hombres y 8 mujeres, que constituyen sus serrallos masculino y femenino, a los que se añaden 8 jóvenes que los ayudan a poner en práctica sus perversiones. Previamente a la entrada en el castillo, se realiza una selección de carácter médico y legal y, las víctimas secuestradas que muestren imperfecciones y que, por ello, resulten inútiles para los rituales realizados en el encierro, son arrojadas en la nieve y el hielo para morir (de 153 muchachas, únicamente entran en el castillo 8). Las encargadas de narrar las historias serán 4 alcahuetas historiadoras, que relatan las 600 formas de goce. Los libertinos son acompañados por sus hijas que, dentro del castillo, son cedidas por cada uno de los libertinos al resto de compañeros para que sean esposadas. Finalmente, 10 personas se ocupan de las labores domésticas para que el orden establecido en el castillo pueda prolongarse sin interrupciones. En total, se encuentran 46 personas en el interior del *Château de Silling*, entre las que se establece una férrea jerarquía que impide el trasvase de uno de los grupos constituidos a otro.

¹⁰ De estas cuatro partes, únicamente está completada la primera de ellas. El resto parecen ser simples planos inacabados.

¹¹ El término *pasión* actúa en la obra sadiana a modo de sinónimo de *perversión*. Este ejercicio de sustitución de un término por otro no tiene otra finalidad más que incluir las perversiones dentro de la cotidianidad del hombre, como una pulsión latente en cualquier individuo “normal” que, en el caso de ser materializada, permite la transgresión. Entre estas perversiones se encuentran, por ejemplo, la coprofagia, la castración, el canibalismo, la extirpación de órganos, la violación, el envenenamiento, el asesinato, el calcinamiento, la asfixia, el enceguecimiento y un largo etcétera.

¹² Esta reiteración no puede ser únicamente pasional; para que el monstruo progrese ha de repetir sus actos en la apatía absoluta: el goce debe distanciarse del acto. De algún modo, la perversión pura implica una reproducción mecánica y aséptica del acto *ad infinitum*.

divina y las leyes humanas no tienen cabida dentro de este espacio de violencia¹³. La ceguera también puede encontrarse en el universo sadiano, aunque desvirtuada. De hecho, el castigo mítico aparece fagocitado en los cuatro libertinos y, si bien estos no son ciegos físicamente, sí renuncian a la vista como medio de enardecimiento. La pulsión escópica desaparece. Los libertinos no se excitan con los aspectos visuales de la perversión, sino con los auditivos¹⁴. Por ello son introducidas las historiadoras. Su función es narrar las perversiones antes de ser llevadas a cabo para estimular la imaginación de los libertinos. La Palabra, por lo tanto, deviene un principio tanto estructurador como diferenciador¹⁵.

Otro aspecto determinante en la estructuración de este universo se encuentra en su categorización: *l'École*. Las relaciones jerárquicas y la división en dos clases antagónicas (verdugos y víctimas) e impermeables son características que pueden hallarse en la estructuración y en la distribución del poder dentro del espacio de la escuela. Las lecciones se dividen, dentro de la cosmovisión sadiana, en lecciones teóricas (narraciones) y lecciones prácticas (ejecución de las perversiones). Sin embargo, la formación está destinada a aquellos que ostentan el poder y los subordinados, simples herramientas de experimentación, no aspiran más que a la anulación¹⁶. Para llevar a cabo la construcción de esta sociedad-escuela es necesaria una organización del espacio adecuada a las acciones que en él tienen lugar. El *Château de Silling* está herméticamente aislado del mundo por una serie de obstáculos infranqueables con el fin de lograr un encierro absoluto y bifuncional. En primer lugar, el encierro debe cumplir la función proteger la perversión de cualquier posible reacción punitiva externa. En segundo lugar, el encierro sadiano permite constituir una autarquía social. Dentro del castillo, los libertinos y sus ayudantes organizan una sociedad completa provista de economía, moral, palabra y tiempo estructurado propios. El encierro permite la institución de un sistema bien definido y de una organización de la vida cotidiana. La sociedad sadiana no únicamente se estructura en torno a los placeres, sino también a las necesidades de sus integrantes (Barthes, 1969: 48) y se organiza de manera precisa,

¹³ Las leyes imperantes son de carácter individual y están regidas por el Placer. En *Les Cent Vingt Journées* la desigualdad es un hecho de carácter natural, por lo que la división entre amos y esclavos sin derechos está justificada. Contra estos seres todo está permitido. En el bando privilegiado se encuentran los libertinos, elevados a lo más alto, dueños de sí y dueños del resto. Al destruir, adoptan la posición del Dios todopoderoso ante el que las víctimas deben subordinarse (Blanchot, 1973).

¹⁴ Sin embargo, la representación de los libertinos como seres repugnantes da como resultado un efecto de distanciamiento entre el lector y la experiencia sádica que lo instala en la posición del voyeur. El lector, al encontrarse ante situaciones espantosas generadas por seres repulsivos que son descritas con la mayor objetividad posible, se convierte, mediante el ejercicio de la lectura, en un testigo consintiente (Grzelczyk, 2003). De este modo, el mismo acto que convierte al lector en voyeur, es en sí mismo un castigo: la obligación de presenciar la perversión. Como en el caso de la mujer de Lot, el acto voyeurista es penado.

¹⁵ La Palabra estructura porque es el elemento que activa la máquina de destrucción y la que determina la práctica posterior de manera absoluta y diferencia porque es un privilegio de casta. Por ello, es necesario que las historiadoras narren con precisión entomológica y que no se recuse ninguna particularidad (Tort, 1969).

¹⁶ La perversión deja de ser una inclinación que debe ser suprimida y deviene una tendencia que no solamente tiene que ser fomentada, sino que también puede ser enseñada y aprendida. Sade institucionaliza las perversiones del mismo modo en el que la escuela institucionaliza el aprendizaje (Klossowski, 1969). El perverso no es, por tanto, una excepción dentro del seno de la sociedad, sino que puede encontrarse en cualquier recodo de la vida social.

exacta, matemática¹⁷. Este orden matemático no es una característica exclusiva del espacio diegético de *Les Cent Vingt Journées*, sino que impregna toda la estructura formal de la novela. El relato está dividido en 4 partes. En cada parte se narran 150 perversiones diferentes distribuidas a lo largo de 30 días, de tal modo que cada jornada se relatan 5 perversiones distintas, dando como resultado un total de 600. De este modo, tanto forma como contenido se ordenan según un crecimiento casi matemático del crimen (Tort, 1969: 127). La sociedad sadiana está, por tanto, construida de un modo sólido, preciso, minucioso y absolutamente racional. Toda esta organización está destinada a la potenciación del erotismo, cuyo principio básico es la aniquilación del otro y cuya existencia se sustenta en el sometimiento del crimen a un sistema firmemente articulado (a un sistema numérico-lingüístico)¹⁸.

Los motivos del auge del número de tratados teóricos en torno a la obra sadiana durante la segunda mitad del siglo XX están relacionados tanto con la estructuración y organización de la sociedad como con el modo en que el otro es negado en *Les Cent Vingt Journées*. Las razones se encuentran en la constitución de los *Konzentrationslager* como punto de quiebre de la sociedad occidental y como síntoma del fracaso del proyecto ilustrado¹⁹. Tal y como apuntan numerosos teóricos encargados del estudio del universo concentracionario, las atrocidades pergeñadas dentro de estos espacios de perpetración generan, en primer lugar, un colapso del lenguaje y un enmudecimiento inevitable. Lo acontecido deviene inefable al no poder ser expresado con palabras²⁰. Sin embargo, tras el estado de mudez inicial y, con el objetivo de lograr una comprensión profunda de los crímenes perpetrados en el seno de la sociedad europea ventisecular, surgen en las décadas posteriores a la finalización de la Segunda Guerra Mundial un gran número de obras que trataban de relatarlos, darles forma y hacerlos entendibles. Uno de los recursos utilizados para tratar de explicar aquello que no podía ser nombrado está relacionado con la intertextualidad. Las obras literarias previas al advenimiento de los campos de concentración comienzan a ser releídas con el fin de encontrar correspondencias con las que

¹⁷ El tiempo se constituye en férreos horarios que marcan las tareas y trabajos que deben desarrollarse. Todos los aspectos se estudian con minuciosidad y cumplen una función determinada. La comida es clasificada debido a que es un hecho de casta y no todos los integrantes de la sociedad sadiana deben alimentarse del mismo modo, y sirve para restaurar, envenenar, engordar o evacuar, dependiendo del caso (Barthes, 1969).

¹⁸ El erotismo dentro del universo sadiano se define como la voluntad de no distanciamiento entre el deseante y lo deseado. Según Bataille (1969), consiste en la voluntad de sustituir el aislamiento y la discontinuidad del ser por un sentimiento de continuidad profunda. Sade lleva esta voluntad hasta su último extremo y la eliminación de la distancia se convierte en negación absoluta del otro. El único obstáculo que separa al deseante de la satisfacción de su deseo es el cuerpo del otro, de tal modo que la finalidad última de la práctica sadiana es destruir este cuerpo (Grzelczyk, 2003). Esta negación del otro, cuyo cuerpo es obstáculo y medio de consecución para el deseo, se realiza en dos fases. En primer lugar, el otro es objetualizado, reducido a su corporeidad, con el fin de poder ser manipulado. En segundo lugar, este objeto-cuerpo es sacrificado. Para negar por completo al otro, dentro de la cosmovisión sadiana, no basta con matarlo, sino que es necesario hacerlo sufrir.

¹⁹ De hecho, según Adorno y Horkheimer (2003), la obra de Sade puede ser entendida como una anticipación del colapso del proyecto de la Ilustración escrita justo en el momento en que este comenzaba a fraguarse. El nazismo, para ellos, representa la degeneración de la racionalidad ilustrada en la razón instrumental de la norma fascista.

²⁰ Esta inefabilidad no representa únicamente la imposibilidad de aprehender mediante el lenguaje lo acaecido, sino también la prohibición de intentar hacerlo por riesgo a caer en una banalización superficial de los sucesos que genere que los campos de concentración sean concebidos como un simple acontecimiento histórico. En este caso, es necesario recordar la máxima de Theodor Adorno (1951): “Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” (“Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”).

tratar de entender y materializar lo inenarrable de las prácticas llevadas en estos espacios. Aquello que ofrece la obra de Sade para lograr comprender la esencia del *Konzentrationslager* es, precisamente, la construcción por parte de un grupo de verdugos de una sociedad matemáticamente organizada con el único fin de, tras una serie de actividades eróticas en las que se aprovechan los atributos de la víctima, destruir al otro: la construcción está supeditada a la destrucción ulterior²¹.

Entre los teóricos que han trazado paralelismos entre la obra sadiana y el Holocausto se encuentran, entre otros, T. Adorno, M. Horkheimer, A. Camus, J. Améry o L. Crocker. Sin embargo, hay otros muchos autores que han criticado duramente esta asociación por sus consecuencias éticas y morales. El propio M. Foucault considera la comparación entre la obra sadiana y el nazismo como “une erreur historique totale” debido a la importante carga erótica contenida en la obra de Sade, que ocupa un papel central en sus novelas y que no aparece bajo ningún concepto en el universo nacionalsocialista²². R. Barthes, por su parte, considera que, desde el punto de vista político, el nazismo y el fascismo son peligros demasiado grandes como para ser explicados por medio de una simple analogía²³. Las críticas de estos autores se

²¹ Hay infinitud de aspectos de carácter técnico y estructural inherentes al universo concentracionario y al dogma nacionalsocialista que aparecen, de algún modo, prefigurados y anticipados en *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, sin que por ello exista una correlación directa. La jerarquización de los integrantes de la sociedad sadiana en función del poder del que cada uno dispone y la supremacía de una raza frente a otra, la creencia en la existencia de “amos naturales” y “esclavos naturales”, la consideración de la vida humana como insignificante, la destrucción de la legalidad vigente previa y la creación de una nueva, el férreo orden y control de la vida cotidiana, la pérdida del lenguaje de las víctimas y la centralización de sus cuerpos a ojos del poder, la tortura y la humillación como prácticas institucionalizadas, el aislamiento y el secreto del espacio de perpetración, la animalización y la objetualización de los presos como métodos de degradación ritualística, la posible sustitución y conmutación de estos por su nulo valor, la imposibilidad de huida y la ejecución como consecuencia del intento de esta, la segregación y clasificación de hombres y mujeres, la destrucción de la moral cristiana, la experimentación científica con el cuerpo de las víctimas, la ingesta de excrementos, las violaciones, entre otros, son algunos de los aspectos que, salvando las distancias, aparecen también en los testimonios de los prisioneros supervivientes de los campos de concentración nazis.

²² En la recolección póstuma de 1994 del autor francés que lleva por título *Dits et écrits* (pp. 820-821) puede leerse lo siguiente: “Le nazisme n’a pas été inventé par les grands fous érotiques du XXe siècle, mais par les petits-bourgeois les plus sinistres, ennuyeux, dégoûtants qu’on puisse imaginer. Himmler était vaguement agronome, et il avait épousé une infirmière. Il faut comprendre que les camps de concentration sont nés de l’imagination conjointe d’une infirmière d’hôpital et d’un éleveur de poulets. Hôpital plus bass-cour: voilà le fantôme qu’il avait derrière les camps de concentration. [...] C’est l’infect rêve petit-bourgeois de la propreté raciale qui sous-tendait le rêve nazi. Éros absent” (Traducción propia: “El nazismo no fue inventado por los grandes locos eróticos del siglo veinte, sino por los pequeñoburgueses más siniestros, molestos y repugnantes que se puedan imaginar. Himmler era vagamente un agrónomo y se casó con una enfermera. Hay que entender que los campos de concentración surgieron de la imaginación conjunta de una enfermera de hospital y de un criador de pollos. Hospital más corral: he aquí el fantasma que había detrás de los campos de concentración. [...] Es el pequeño sueño infecto pequeñoburgués de la propiedad racial el que sostenía el sueño nazi. Eros ausente”). Como muestra Foucault, mientras que para los locos libertinos sadianos la organización del espacio del encierro sirve para la exaltación de sus perversiones y la destrucción es una consecuencia inevitable de la perversión, para los nacionalsocialistas, de origen pequeñoburgués, el fin de organizar a las víctimas no era más que utilizarlos como recursos infrahumanos en los planes de producción industrial, así como facilitar su anihilación.

²³ Los nacionalsocialistas o los fascistas no pueden ocupar el lugar de los libertinos. Estos deben ser mostrados tal y como son y aparecen y no en correspondencia con aquello a lo que se asemejan. El hecho de tratar el nacionalsocialismo o el fascismo como perversiones puede traer como consecuencia una restricción del verdadero significado de los primeros y una consideración errónea que señalaría a los nacionalsocialistas y a los fascistas como aquellos que sufren una desviación sexual similar a la de los libertinos sadianos (Takayama, 2015).

trasladaron, por lo tanto, hasta la obra fílmica de Pier Paolo Pasolini de 1975 *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA

El intelectual italiano realizó esta película basándose en la obra de Sade e incluyendo algunas modificaciones. La primera de ellas se muestra ya en la primera palabra del título de la obra, Salò. Este nombre propio hace referencia al lugar en el que se desarrolla la acción del filme y posee una profunda carga simbólica. Salò es el lugar en el que residía la mayoría de los líderes políticos de la *Repubblica Sociale Italiana* (también conocida como *Repubblica di Salò*), un Estado títere perteneciente a la Alemania nazi fundado en 1943 que comprendía el territorio del norte de Italia. De este modo, Pasolini sitúa la acción en un lugar que representa los últimos estertores del régimen fascista mussoliniano. Lo hace, además, entre los años 1944 y 1945, en plena ocupación nazi, por lo que establece una relación directa entre la novela sadiana y el universo nacionalsocialista. De hecho, otro aspecto que marca esta conexión es la referencia a otro espacio topográfico de perpetración dentro de la historia italiana contemporánea²⁴: Marzabotto. En este pequeño pueblo situado al sur de Bolonia tuvo lugar una de las matanzas más sangrientas contra población civil de la Segunda Guerra Mundial. De este modo, acontecimiento ficcional y acontecimiento histórico se desarrollan paralelamente. Mientras que en la obra sadiana la acción se sitúa en un espacio ficticio, en la película de Pasolini, la acción se desarrolla en un espacio real, por lo que la acción, en lugar de estar situada en un espacio fabuloso, se ubica en un espacio contingente. Pasolini muestra aquello que ocurre y no aquello que podría ocurrir.

Las implicaciones que se derivan del hecho de ubicar la acción en este espacio y este tiempo determinados poseen una especial relevancia. Con respecto al espacio, cabe destacar el hecho de que la acción se ubica en una villa de corte neoclásico, en un espacio pulcro y refinado. Pasolini no incluye torres de vigilancia, cabezas afeitadas y barracas de madera²⁵, sino que muestra una villa elegante situada en el lugar de residencia de los líderes políticos fascistas²⁶. El filme no gira en torno a la anihilación de las víctimas, sino en torno al plan elaborado para poder anihilizar a las víctimas. La dimensión mostrada es la intelectual, no la física. No existe un interés en el campo como espacio físico, sino en su presencia en la vida moderna.

²⁴ Esta referencia se realiza mediante la introducción de un cartel de tráfico al comienzo del filme. Este hecho cobra especial importancia, puesto que el cartel aparece en un espacio exterior, mientras que la mayoría de la acción fílmica se desarrolla en espacios cerrados (tal y como ocurre en la obra de Sade). El encierro implica una ausencia de paisajes naturales (que únicamente se muestran al comienzo de la obra). Esta carencia implica una desacralización de la realidad (Jiménez Dotte). La ausencia de naturaleza metaforiza la pérdida de realidad generada por el boom económico de los años cincuenta en Italia, que introdujo al país en una época de consumismo devastador.

²⁵ Indudablemente, la relación con el universo concentracionario es patente la obra, puesto que las correlaciones teóricas establecidas por diversos teóricos tras la Segunda Guerra Mundial entre la obra de Sade y el *Konzentrationslager* no pasaron desapercibidas para el autor italiano, como él mismo admite (Bachmann, 1976) y como queda de manifiesto en la inclusión de aspectos dentro del filme como la tortura, el orden disciplinario o el férreo control.

²⁶ No se trata de representar el campo de concentración, sino de representar la idea y el proyecto del campo de concentración. No se trata de Auschwitz o Buchenwald; se trata de Wannsee, en el suroeste de Berlín, lugar donde se reunieron los representantes civiles, policiales y militares del gobierno de la Alemania nazi para tratar la *Endlösung der Judenfrage* (“Solución final de la cuestión judía”), cuyos acuerdos condujeron al Holocausto (Gordon, 2012).

En lo relativo al tiempo, Pasolini realiza un ejercicio similar al llevado a cabo por Sade al situar la acción en el pasado para reflejar el presente. Sin embargo, el director italiano amplía el horizonte temporal en mayor medida que Sade. La actualización de la novela de Sade dota de importancia a los siguientes puntos temporales: en primer lugar, 1975, fecha de realización del filme²⁷; en segundo lugar, 1944-1945, tiempo en el que transcurre la acción diegética y referencia directa al final de la Segunda Guerra Mundial; en tercer lugar, la Francia de comienzos del siglo XVIII, momento en que se sitúa la acción narrativa de la obra de Sade; en cuarto lugar, comienzos del siglo XIV, época de escritura de *La Divina Commedia* de Dante, que estructura el filme²⁸. De este modo, tal y como indica Theweleit (2017: 90), Pasolini alarga la figura de Sade tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Aquello que ocurre en la *Reppublica di Salò* está estrechamente ligado a lo que ocurre en tiempos de Sade y a lo que ocurre en el presente²⁹.

El argumento del filme es similar al de la novela de Sade: cuatro hombres poderosos, el Duque, el Obispo, el Presidente y el Magistrado (representantes de los cuatro poderes fácticos del régimen fascista italiano), se encierran en una villa junto con sus hijas, dieciocho jóvenes secuestrados (nueve hombres y nueve mujeres) y cuatro exprostitutas (encargadas de narrar historias). A lo largo del filme se muestran únicamente tres de los 120 días que transcurren en la villa, por lo que la película de Pasolini no posee la voluntad totalizante que puede encontrarse en Sade. Uno de los aspectos mantenidos en la adaptación de la novela es la progresión de las perversiones, que es marcada narrativamente mediante la división estructural en cuatro partes. La primera funciona a modo de prólogo y recibe el nombre de *Antinferno*. El resto de las partes son catalogadas como *gironi* (círculos) y nombradas según las perversiones que son practicadas en ellas: *Girone delle Manie*, *Girone della Merda* y *Girone del Sangue*³⁰. Los tres círculos hacen referencia a la análoga estructura tripartita de *La Divina Commedia*. El título del prólogo refuerza dicha alusión. La gradación en cuanto a perversiones en los círculos marca la progresión y, siguiendo la estructura del *Inferno* de Dante, implica también una ascensión, un verticalismo teológico

²⁷ El ejercicio de actualización de la obra de Sade en esta fecha no es arbitrario. Pasolini establece una correlación directa entre la obra de Sade, el fascismo italiano y, también, la sociedad de consumo que ha comenzado a asentarse en Italia en las décadas previas a la realización del filme. Para el autor, las estructuras y técnicas de dominación se mantienen inquebrantables; en sus propias palabras, lo único que hace él en Salò es sustituir la palabra “Dios” por la palabra “poder” (Bachmann, 1976).

²⁸ A estos cuatro puntos han de añadirse otras dos dimensiones temporales. Por un lado, el hecho de que el tema de la sodomía sea también central en la obra de Pasolini y de que la religión esté presente en el filme remite directamente al pasado mitológico de la narración bíblica de la destrucción de Sodoma. Por el otro, el hecho de que la obra de Pasolini carezca de final (según palabras de Roland Barthes), proyecta la acción hacia un futuro indefinido. Barthes argumenta que esta es una de las diferencias fundamentales entre la obra de Sade y la de Pasolini. Mientras que el francés da al lector un número preciso de las víctimas masacradas, en *Salò* este dato no se ofrece al espectador. En el último *girone*, quince de las víctimas portan un lazo azul brillante que simboliza su castigo inminente, pero jamás llega a saberse si todas ellas mueren. Pasolini no muestra ni alude a un crimen de masas completo. Las escenas finales de la obra de Pasolini son escenas de tortura y no de ejecución (Maggi, 2009:320).

²⁹ Lo que muestra Pasolini es “la visión de una sociedad en el estado de inmoralidad permanente que se muestra a sí misma como una utopía del mal que corresponde con el estado virtual de nuestra sociedad moderna” (Klossowski, 1967: 50). Para Pasolini, la degeneración y el colapso de la cultura presente implica también el colapso de la cultura pasada. Su condena es transtemporal, aunque también transgeográfica y transclase (Chiesa, 2007: 247). En lo que respecta a la proyección hacia el futuro, es precisamente la inclusión de la obra de Sade la que logra está transposición a un espacio-tiempo ulterior ya que, mientras que la obra pasoliniana describe el presente, lo ya consumado, la novela de Sade muestra aquello que está por venir.

³⁰ “Círculo de las Manías”, “Círculo de la Mierda” y “Círculo de la Sangre”, respectivamente.

(Bachmann, 1976). De hecho, en el *Antinferno*, en el momento previo a la entrada en la villa, los perpetradores pronuncian una frase que supone una actualización de la inscripción (o su continuación) que encuentra Dante en la puerta del infierno al iniciar su viaje³¹, y que ya aparece en Sade: “Siete fuori dai confini di ogni legalità. Nessuno sulla Terra sa che voi siete qui. Per tutto quanto riguarda il mondo, voi siete già morti”³². Las víctimas entran en el estado de excepción tal y como es concebido por Giorgio Agamben (1998), en un espacio en el que se presenta como ley aquello que no puede tener forma legal. La constitución de este nuevo espacio, que se sustenta sobre el brocardo *necessitas legem non habet* (la necesidad perversa de los libertinos), se genera mediante la lectura de las reglas en voz alta, es decir, mediante un acto de carácter jurídico. Por lo tanto, este espacio, que remite de manera indirecta al *Konzentrationslager*, no es un espacio irracional. Ambos son lugares basados en la racionalidad jurídica que deviene el *nomos* de la civilización moderna³³. Este acto fundacional de carácter jurídico adquiere su correspondencia biológica en la escena de la institución de la primera pareja fértil³⁴. Existe una pretensión de crear una nueva sociedad tanto desde el punto de vista jurídico como biológico, algo que no aparece en Sade. Este acto fundacional se sustenta sobre dos negaciones. Por un lado, se niega la religión (cualquier individuo que rece, morirá) y, por el otro, se niega la figura de la madre (quien anhele a su madre, comerá excrementos³⁵), y ambos conceptos se convierten en tabú dentro de la villa. Aquello que entrañan ambos conceptos es una respuesta a la pregunta sobre la creación (tanto desde el punto de vista cultural como biológico).

En Sade, los cuerpos son utilizados como objetos de placer, mientras que en Pasolini, su función se amplía y devienen objetos de saber. El acto masturbatorio es un mecanismo que sirve

³¹ “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”. Traducción propia: “Abandonad toda esperanza, quienes aquí entráis” (Pasolini, 1975).

³² Traducción propia: “Estáis fuera de toda legalidad. Nadie en la tierra sabe que estáis aquí. Por lo que respecta al mundo, vosotros ya estáis muertos” (Pasolini, 1975).

³³ Al igual que ocurre en Sade, las reglas del espacio de perpetración se encuentran perfectamente establecidas y resulta imposible su transgresión. Detrás de esta serie de reglas se oculta aquello que Walter Benjamin en *Kritik zur Gewalt* (2009) definió como *mythische Gewalt* (violencia mítica), en contraposición a la *göttliche Gewalt* (violencia divina). La prohibición de la religión dentro del universo pasoliniano (a pesar de su constante presencia a lo largo del filme) conlleva también una invalidación de esta *göttliche Gewalt*, que se sustenta sobre el arrepentimiento y el perdón. En contraste, la *mythische Gewalt* se estructura en torno al error y el castigo. De este modo, cualquier infracción cometida es sancionada agresivamente.

³⁴ La pareja heterosexual ocupa un puesto central tanto en el régimen fascista como en la sociedad consumista. La familia deviene una institución necesaria para la reproducción y mantenimiento de ambos sistemas. Pasolini considera que en la sociedad tardocapitalista la homosexualidad es discriminada con una violencia que puede ser comparada con la ejercida por los nazis en los campos de concentración (Pasolini, 1999b). Como si de una reminiscencia de carácter bíblico se tratase, el Duque acentúa la importancia de la creación de esta pareja formada por Sergio y Renata, adoptando el papel de Dios ante Adán y Eva en el Jardín del Edén. Para lograr esta unión, las dos víctimas, Renata y Sergio, son masturbados para poder ser introducidos en el mundo de los adultos. Es decir, paradójicamente, el signo de unión marital es el acto onanista, la eyaculación estéril (Maggi, 2009). Este ritual marital simboliza el proceso de corrupción de los jóvenes inherente a la entrada en el sistema ideológico del fascismo.

³⁵ Los actos coprofágicos que aparecen representados dentro del filme son, en cierta manera, también actos simbólicos que indican la entrada en un nuevo estadio político. Mientras que en Sade la coprofagia tiene un sentido exclusivamente sexual, para Pasolini se trata de una práctica social. Además de simbolizar la ingesta de *junk food* (comida basura) de la sociedad italiana de la década de los setenta, hábito adquirido tras la institución de la sociedad de consumo, el acto coprofágico significa la aceptación sistemática de, en primera instancia, los valores fascistas y, en un segundo nivel, los valores consumistas del tardocapitalismo.

para discernir las orientaciones sexuales de los sujetos. El poder de los libertinos-perpetradores se ejecuta directamente sobre el cuerpo. De hecho, la función de las relaciones físicas entre perpetradores y víctimas es completamente diferente en la obra de Sade y en la de Pasolini. Para Sade, la finalidad del acto sexual es el goce, es decir, se busca un placer extremo transgresor conectado con la muerte; para Pasolini, en cambio, el acto sexual tiene función política y con él se busca el mantenimiento del orden establecido, es decir, la conservación de las relaciones de poder instituidas³⁶.

Las víctimas son uniformizadas a través de sus cuerpos para permitir la permuta, de tal modo que devienen una masa homogénea deshumanizada. La objetualización de los sujetos permite su manipulación y utilización a modo de máquinas eróticas o productivas. En este estado, no existe identificación posible con ellos. Pasolini admite que no muestra a las víctimas desde una perspectiva en la que pueda posicionarse el espectador debido a que no cree en la piedad (Bachmann, 1976); sin embargo, la cámara coincide constantemente en el filme con la mirada de las víctimas. De este modo, la imagen del perpetrador es reforzada. El espectador, al mirar a través de los ojos de la víctima, no deviene víctima, sino *voyeur* ante el que se presenta la perpetración³⁷. El perpetrador es construido en *Salò* a través de los ojos de la víctima y el espectador es testigo de esa construcción³⁸. La degeneración y perversión tienen lugar ante la mirada indiferente del público, del mismo modo en que tanto el sistema fascista como la sociedad de consumo logran instaurarse en Italia gracias a la indiferencia e inacción de la población.

De hecho, la objetualización del cuerpo es una metáfora de la transformación de este en mercancía a manos del poder en la sociedad de consumo³⁹. El cuerpo es uniformizado mediante la imposición de una estética neofascista apropiada por el tardocapitalismo. Tal y como señala Gandy (1996: 303), bajo el impulso hedonista de la sociedad capitalista, se convierte en un fetiche

³⁶ En *Salò* el orgasmo como culminación del acto sexual no posee ninguna importancia (Vighi, 2007). En este punto, *Salò* se encuentra más cercana a las dinámicas concentracionarias que *Les Cent Vingt Journées*. El cuerpo de la víctima no es únicamente una herramienta para el placer particular del perpetrador, sino que es una herramienta que ayuda a sustentar una estructura tanto material como ideológica. Por ello, los cuerpos de las víctimas son estudiados con detenimiento antes de decidir la aptitud de estas para ser o no utilizadas por los perpetradores. Cabe destacar como ejemplo la víctima que es rechazada por la falta de un diente; algo similar a lo que acontecía en los procesos de selección de los *Konzentrationslager*, en los que los individuos eran seleccionados en función de sus capacidades físicas.

³⁷ Esto se debe, tal y como explica el propio autor de la obra, a que “non c’è disegno di carnefice che non sia suggerito dallo sguardo della vittima” (Pasolini, 1999: 481). Traducción propia: “No hay proyecto de verdugo que no sea sugerido por la mirada de la víctima”.

³⁸ La excepción a esta dinámica se encuentra en una de las escenas finales del filme, en la que se muestran las ejecuciones de las víctimas desde la mirada distante del perpetrador, que observa desde un salón decorado cómo mueren los jóvenes capturados. Sin embargo, esta mirada es mostrada al espectador a través de la utilización de unos binoculares, por lo que se sugiere que la mirada es el resultado de un ejercicio de artificiosidad, no es la mirada natural que corresponde al espectador: es necesario poseer las lentes del perpetrador para poder contemplar la destrucción. De este modo, el espectador es capaz de abarcar todo el arco de perspectivas posibles dentro del filme, si bien se encuentra más cercano a la posición de la víctima (como en el caso de la mujer de Lot en el pasaje bíblico que, siendo víctima potencial de la perversión al comienzo del relato, deviene finalmente *voyeur* y muere por ello), realizando de este modo un ejercicio de *voyeurismo* total.

³⁹ En palabras del autor, la relación sádica representa la relación entre explotador y explotado. Tanto en el sadismo como en la *Machtpolitik*, los seres humanos devienen objetos. La vida económica de los años setenta se organiza sádicamente. Esto no supone una novedad, ya que Karl Marx ya definía el poder como la fuerza que mercantiliza el ser humano (Bachmann, 1976).

que debe ser poseído y consumido. De este modo, el cuerpo de los integrantes de la *sottocultura* italiana, con los que Pasolini se identificaba, comienza a adaptarse al nuevo sentido estético heredado del régimen fascista. El cuerpo del proletario, último espacio de realidad atávica para Pasolini, pierde sus atributos para adoptar los establecidos por el nuevo orden y degenera (Chiesa, 2007: 247)⁴⁰. Realmente, la violencia representada en el filme está dirigida a los integrantes de las clases bajas italianas, principales víctimas de la constitución de la sociedad de consumo⁴¹. La obliteración de la cultura proletaria refuerza la alienación del trabajo dentro de estas clases, que buscan una solución a su situación en el hedonismo cultural propugnado por el nuevo poder (Chiesa, 2007: 260)⁴². Aquello que el proletario comparte con la figura del judío dentro del universo concentracionario y que fundamenta la asociación entre la villa de *Salò* y el *Konzentrationslager*, además del estatuto de víctima, es la imposibilidad de penetrar en el orden simbólico y de acceder a la palabra. El lenguaje que se habla es el de los verdugos. Este lenguaje se alimenta de una tradición que deforma y adapta a sus necesidades. En Pasolini el lenguaje carece de la importancia y la originalidad que posee en *Les Cent Vingt Journées*. Esto se debe a que *Salò* se sustenta en la citación. El texto central sobre el que se estructura el filme es el texto de Sade. Sin embargo, en la película se citan varios autores y obras que contribuyen a la expansión del significado de la obra. Ya en el comienzo, se muestra la *bibliografía essenziale*⁴³. A lo largo de la obra se hace mención del arte pictórico moderno (que actúa como decoración), a la poesía (se cita a Gottfried Benn y Ezra Pound⁴⁴) y a la música (durante las ejecuciones del final del filme suena *Carmina Burana* de Carl Orff⁴⁵). Sin embargo, las ideas de los libertinos se sustentan en un ejercicio de intertextualidad estructurado alrededor de citas de pensadores occidentales como F. Nietzsche, C. Baudelaire, R. Barthes, P. Klossowski y P. Tarso, de tal modo aquellos son presentados como hombres cultivados y con capacidad discursiva.

Es precisamente la cercanía al texto literario original la que propicia las críticas realizadas al filme. Efectivamente, para Barthes (1976), Sade jamás podrá reconocerse en el filme de Pasolini ya que el autor francés no es figurable, no puede existir ninguna imagen del universo sadiano, debido a que este pertenece al universo del discurso, es un acto de lenguaje. Por ello los diálogos sadianos son repetidos en la obra del cineasta italiano. Sin embargo, aquello que realiza Pasolini no es una adaptación de una obra literaria al ámbito cinematográfico (o, al menos, no únicamente). El ejercicio de reinterpretación de la obra sadiana y de trasposición a la imagen

⁴⁰ Esta degeneración del cuerpo que, para Pasolini, era fuente pura de significado, provoca el colapso de la cultura. Se genera lo que el autor denomina un genocidio antropológico que, inseparable de las desigualdades económicas, debe ser también concebido como el genocidio del logos del hombre (Pasolini, 1999).

⁴¹ Pasolini (1999) apunta que los jóvenes proletarios se convierten, por la influencia de las posibilidades sexuales y económicas ofrecidas por el nuevo orden, en miserables erotómanos neuróticos que viven en un entorno de agresión continua similar reinante en Alemania durante los primeros años de régimen nacionalsocialista.

⁴² Tal y como el director italiano señala, el poder tecnofascista del tardocapitalismo produce un nuevo tipo de relaciones sociales que excluyen cualquier forma de alteridad social, cualquier modo de establecer otro tipo de relaciones sociales o de discurso que no se ajuste al impuesto (Pasolini, 1999).

⁴³ Se trata de un recurso inusual en el ámbito cinematográfico. En ella se cita: Roland Barthes (1971): *Sade, Fourier, Loyola*; Maurice Blanchot (1973): *Lautréamont et Sade*; Simone De Beauvoir (1972): *Faut-il brûler Sade?: privilèges*; Pierre Klossowski (1967): *Sade mon prochain. Le philosophe scélérat*; Philippe Sollers (1971): *L'écriture et l'expérience des limites*.

⁴⁴ Se trata de poetas que simpatizaron con los regímenes nacionalsocialista y fascista, respectivamente.

⁴⁵ Esta obra era considerada por Pasolini como música fascista.

comporta un intento de inclusión de la perversión en un espacio de realidad. Pasolini sostiene que entre cine y realidad existen códigos comunes, de tal modo que la realidad puede ser estudiada a través de una semiología general constituida por códigos que el cine es capaz de poner en evidencia⁴⁶. Por lo tanto, lo que genera Pasolini al mostrar lo *ob-sceno*⁴⁷ en pantalla es un desvelamiento de un aspecto de la realidad que no es perceptible en primera instancia. Se muestran los entresijos ocultos de un sistema que no posee una entidad política material: la sociedad de consumo está sustentada sobre una perversión intangible. Siguiendo las tesis de Lacan (1986), lo obsceno no es un acto puro, sino un acto intermediario entre lo Real inaccesible y su imposible representación⁴⁸. De este modo, Pasolini, al incluir la obscenidad dentro del espacio de realidad, lo que trata de efectuar es la apertura de una puerta de acceso a lo Real que permite la exposición de lo que previamente se encontraba oculto. De este modo, el proceso de conversión del cuerpo en mercancía queda desvelado mediante un movimiento de regresión⁴⁹. Es decir, de acuerdo con las tesis de Jameson (1971), el cuerpo-mercancía (aquello legible y representable), que ocupa una posición preeminente en el entramado social de los sistemas neocapitalistas, es sometido a un procedimiento de depuración que deja al descubierto la carga obscena (aquello que lo mercantiliza) y que, por tanto, lo reduce a cuerpo-objeto, cuya representación y aprehensión resulta imposible. Es simplemente mostrado hipervisiblemente, es decir, es expuesto de manera feroz. Esta aparición de lo obsceno se halla inextricablemente ligada a la desaparición de la vergüenza, cuya instauración en un momento primigenio, a su vez, se halla ligada, según Miller (1945), a la civilización. Lo obsceno es una marca propia de las guerras y genocidios modernos, por lo que su aparición no hace otra cosa más que señalar un proceso de deshumanización y de barbarismo. En *Salò*, se representa mediante la equiparación del acto excrementicio y el acto sexual el consumo maquínico de los cuerpos (en la doble acepción etimológica del término “consumo”: utilización y destrucción) dentro de un proceso de degeneración sin significado alguno⁵⁰. Lo obsceno adquiere, por lo tanto, en la obra de Pasolini,

⁴⁶ La realidad, vista y oída, acontece siempre en el presente, del mismo modo en que el plano-secuencia se ubica en el presente. De este modo, se puede afirmar que el cine reproduce el presente (Pasolini, 1972).

⁴⁷ Entre las diferentes teorías que tratan de explicar la procedencia etimológica del término *obsceno* (en latín se dan dos formas de escribir la palabra, *obscenus* y *obscenus*), existe una teoría que sitúa el origen del término en la expresión griega *ob skena* (fuera de escena) y que haría referencia a aquello que no podía hacerse en público debido a su no aceptación dentro de la sociedad ateniense. Esta teoría ha sido defendida por escritores de la talla de D. H. Lawrence.

⁴⁸ Es necesario no confundir el concepto de realidad, que es aquello que reproduce Pasolini en su filme y que consiste en un entrecruzamiento entre lo simbólico y lo imaginario y que, por tanto, puede ser pensado, imaginado y representado, con lo *Real*, que sería aquello que no es imaginario ni se puede simbolizar y, por tanto, posee una existencia propia y es no-representable.

⁴⁹ La obscenidad de la mercancía ya fue expuesta y denunciada por Karl Marx, fundada en el ocultamiento de las relaciones sociales escondidas tras la propia mercancía. La estrategia básica del capitalismo está basada en el ocultamiento del proceso productivo de las mercancías, que permite que estas devengan productos deseados y codiciados de un modo fetichista. Este fetichismo se produce cuando el trabajador es alejado del resultado de su propio trabajo porque el valor de uso se confunde con su valor de cambio (Marx, 1867). En la obra de Pasolini, los cuerpos como objetos físicos asumen el papel de los sujetos que los poseen y son presentados al resto de la sociedad como productos que deben consumirse.

⁵⁰ El autor D. H. Lawrence, en su tratado sobre lo obsceno, *Pornography and Obscenity* (1930), indica que, para el ser humano degenerado, la efusión sexual (que es creadora) y la efusión excrementicia (que es decreadora) se vuelven idénticas, a pesar de las profundas diferencias que existen entre ambas. Lo sexual deviene sucio y lo sucio deviene sexual. En *Salò* ambas funciones aparecen unidas y ocupan la misma posición, de tal modo que la ingesta de excrementos por parte de las víctimas es asumida por los perpetradores como un acto marcadamente sexual.

una dimensión política. No se trata únicamente del conflicto derivado de la colisión entre esfera privada y esfera pública, sino también del enfrentamiento entre sujeto e ideología.

La razón de la recreación de *Les Cent Ving Journées* por parte del autor italiano se justifica precisamente por la condición legal de la obscenidad en la época en la que fue escrita la obra narrativa, ya que, en los siglos previos a la Revolución Francesa, la obscenidad poseía una dimensión marcadamente política⁵¹. Contrariamente a lo que ocurría en el período ilustrado, la obscenidad, desde el punto de vista de la legalidad, es en la actualidad una cuestión de carácter moral y no político, por lo que, a pesar de encontrarse en el terreno de la ilicitud, es tolerada de manera extraoficial. La obscenidad constituye en el estado moderno, por lo tanto, un punto de fallo de la ley ya que cae en una zona de indeterminación en relación con las categorías legales. Sin embargo, de acuerdo con los postulados de Slavoj Žižek (2002: 30), este tipo de alegalidad fundamental ocupa una posición central en el interior del sistema legal. Este “obsceno reverso de la Ley”, en lugar de perjudicar y socavar la ley, la sustenta: se trata del conjunto de puntos de falla reprimidos pero necesarios para el sistema legal. La obscenidad de carácter destructivo es aquella parte secreta (aunque conocida al mismo tiempo) que la sociedad tardocapitalista comparte con los regímenes nacionalsocialista y fascista y que trata de mediar entre lo Real y su representación. Es decir, el único modo de representar la esencia profunda del nacionalsocialismo y del fascismo y su prolongación en las sociedades modernas es mediante la caracterización ficcional de una serie de perpetradores perversos que llevan a cabo rituales escatológicos y sexuales con la finalidad de aniquilar a sus víctimas. Y, precisamente estos sujetos, cuyas perversiones son conocidas a pesar de ser mantenidas en secreto⁵², son aquellos que sustentan y mantienen los ya citados regímenes de perpetración.

Estas representaciones tratan de aprehender lo Real dentro del registro de lo simbólico, por lo que se produce una traslación de una dimensión a otra. Aquello que es irrepresentable trata de reproducirse mediante palabras en la obra de Sade y mediante imágenes en la obra de Pasolini. Entre ambas obras se establece una gradación, el paso del lenguaje verbal al lenguaje fílmico implica un acercamiento mayor a lo Real debido a la cercanía del lenguaje fílmico con el lenguaje de la realidad⁵³. La posesión de lo Real por parte del sujeto se efectúa mediante la palabra. Sin embargo, con el abandono de esta en favor de la imagen, lo Real se manifiesta con mayor potencia. Cuando lo Real se manifiesta en toda su plenitud, el sujeto aparece aniquilado por la

⁵¹ Previamente a las revoluciones de finales del siglo XVIII, la obscenidad se encontraba agrupada junto con la blasfemia y la sedición, que eran considerados delitos de difamación contra la iglesia y el estado. Las obras que trataban temáticas relacionadas con la obscenidad, como las de Jean-Baptiste de Boyer o las del propio Marqués de Sade, fueron prohibidas durante la Ilustración porque eran consideradas como manifiestos políticos blasfematorios. No fue hasta después de la Revolución Francesa cuando el concepto adquirió su referencia moderna como crimen no-político relacionado con la ofensa de la moralidad pública y la decencia (Mounsef, 2005).

⁵² Esta dicotomía entre lo privado y lo público se materializa mediante el aislamiento de los perpetradores y la reclusión de sus víctimas en un espacio cerrado y la posibilidad de que lo sucedido entre los muros del castillo o de la villa, en Sade y Pasolini respectivamente, sea representado y mostrado a un público, ya sea mediante la imagen, ya sea mediante la palabra.

⁵³ Las consecuencias de este aumento de la presencia de lo Real en la representación ficcional de Pasolini con respecto a la de Sade se relacionan con una mayor intensidad en el conflicto inherente a la relación entre el sujeto y lo Real: cada uno de los dos términos opone una resistencia a la afirmación del otro (Darríulat, 2019). Cuando uno de los dos elementos se yergue como Amo, el otro deviene Esclavo, y viceversa.

fuerza de su aparición, se convierte en objeto: “Le triomphe du réel fait de l’homme un animal, une créature sans tête, dont on castré la pensée, à laquelle on coupe la parole. Et le monde animal, qui n’éprouve nul besoin de passer par la médiation du langage, est tout entier déterminé par la fixation signalétique” (Darriulat, 2019)⁵⁴. Por esta razón, en la obra pasoliniana, las víctimas son sometidas a un proceso de zoomorfización y se les arrebató la palabra⁵⁵. La característica que determina el universo señalético del animal es el *Wiederholungszwang* (o compulsión de repetición), es decir, el animal realiza rigurosamente la repetición de la misma respuesta al mismo estímulo. En el espacio de lo Real impera el automatismo de la repetición. Por esta razón, como apunta Deleuze (1971: 38), tanto el universo sadiano como el pasoliniano están caracterizados por la reiteración mecánica y acumulativa. Lo Real se presenta de manera inexorable siempre en el mismo lugar, en palabras de Lacan (2013: 565), por lo que el regreso continuo al mito de Sodoma está justificado. Aquello que se oculta tras esta narrativa y en ella se manifiesta permanece inmutable independientemente del medio de representación en el que trate de enmarcarse⁵⁶. El sujeto domina en las dimensiones de lo Simbólico y lo Imaginario: establece las categorías y leyes en relación con la experiencia dentro del sistema de lo Simbólico y se encuentra en el centro del sistema de lo Imaginario. Lo Real se manifiesta allí donde los otros espacios no son capaces de aparecer, se encuentra en los límites de la experiencia del sujeto (Darriulat, 2019). En la condición de experiencia de límites, lo Real coincide con la tragedia. Lo trágico es una experiencia de traspaso de fronteras que supera lo inteligible⁵⁷, se escapa a una posible conceptualización y no es capaz de ser percibido sin la entrada en el espacio performático⁵⁸. La forma teatral logra el acercamiento a lo Real de un modo preciso, ya que está insertada en el espacio de la realidad y, en ella, palabra y cuerpo se igualan.

⁵⁴ Traducción propia: “El triunfo de lo Real convierte al hombre en un animal, en una criatura sin cabeza cuyo pensamiento es castrado, cuya palabra es cercenada. Y el mundo animal, que no tiene necesidad de pasar por la mediación del lenguaje, está completamente determinado por la fijación señalética, dentro de una adaptación perfecta a su medio, sin intervalo de libertad, pero también sin turbulencias. Allí donde reina lo Real, el sujeto es un excedente que ya nada justifica.”

⁵⁵ Esto puede apreciarse en el hecho de que las víctimas sean obligadas a desplazarse desnudos y en posición cuadrúpeda y a comer de una escudilla todo aquello que los perpetradores determinan, incluso excrementos.

⁵⁶ El único aspecto que varía es el grado de translucidez que adquiere lo Real en las diferentes representaciones, que nunca logran aprehenderlo en su totalidad. Lo Real se resiste a la simbolización y a pasar por el tamiz de las categorías humanas, ya que, en oposición a la realidad, que es ordenada, este es pura presencia. La propia realidad es el sistema simbólico en el que se intenta apresar lo Real, que, a su vez, intenta filtrarse a través de las lagunas del discurso y ocupar el lugar que no es ocupado por la palabra. Este juego de resistencias e inaccesibilidad implica que lo Real sea experimentado en los límites.

⁵⁷ El propio Lacan establece como objeto de estudio a la heroína Antígona de la tragedia sofoclea homónima, ya que esta se expone y se enfrenta al encuentro con lo Real en el límite de los mundos (Lacan, 1986: 290). Dedicó tres de sus seminarios al comentario de esta tragedia. Para el teórico francés, la tragedia se funda sobre una oposición topológica compuesta de dos dominios antagónicos: el reino de los hombres, del *logos*, y el reino de lo sagrado, de los dioses. Para que el primero de ellos se mantenga en orden se utilizan los ritos y sacrificios que son exigidos de manera escrupulosa por parte del otro.

⁵⁸ La experiencia trágica pone en tela de juicio la inteligibilidad cultural tal y como se nos da y comporta una exposición a la provocación que constituye la percepción de una transgresión (Lehmann, 2013). De este modo, experiencia de lo Real y experiencia trágica se solapan en el punto concreto de la transgresión.

DIE 120 TAGE VON SODOM

De acuerdo con la gradación establecida entre mito (Biblia), palabra (novela de Sade) e imagen (película de Pasolini), el lenguaje que los subsigue es el del cuerpo, el del teatro y, por ello, la siguiente reescritura tiene lugar en una pieza teatral. El autor de esta reescritura contemporánea es el dramaturgo suizo Milo Rau, quien, en su pieza teatral de 2017 *Die 120 Tage von Sodom*, recupera *Salò* y la emplaza en el siglo XXI, dejando constancia, de este modo, de la actualidad de los aspectos tratados por el autor italiano y de su proximidad a lo Real. Esta relación que conecta las piezas teatrales de Rau con lo Real ya es anticipada en el monográfico sobre la obra del autor suizo y el *International Institute of Political Murder*⁵⁹, editado por R. Bossart y compuesto de entrevistas y artículos de diferentes dramaturgos, teóricos y actores. Este monográfico lleva precisamente por título *Die Enthüllung des Realen* (2013)⁶⁰ y el prólogo (escrito por el propio Bossart) comienza con una cita extraída del *Séminaire II* de Lacan que dice lo siguiente:

Es gibt da also die beängstigende Erscheinung eines Bildes, das resümiert, was wir die Enthüllung des Realen nennen können in dem, was sich an ihm am wenigsten durchdringen lässt, des Realen ohne jede Vermittlung, des letzten Realen, des wesentlichen Objekts, das kein Objekt mehr ist, sondern jenes Etwas, angesichts dessen alle Worte aufhören und sämtliche Kategorien scheitern, das Angst-objekt par excellence. (Lacan, 1978)⁶¹

La profunda ambigüedad de lo Real se debe a su inmediatez y a su autenticidad, derivada de su condición de objeto desvelado sin mediación. Esta característica genera una doble consecuencia: por un lado, provoca un intenso temor en el sujeto, y, por el otro, posee una fascinación que deviene una poderosa fuerza de atracción (Bossart, 2013). Es entre estos dos extremos, entre el rechazo y la atracción, donde se ubican las producciones de Rau, que tratan de revelar lo Real, pero no como si de una autenticidad pura se tratase, sino como un constructo social artificioso. La razón de la angustia ante lo Real es histórica, concreta, matérica. El objetivo ulterior del proceso de revelación de lo Real es el enfrentamiento del público con sus propias angustias para poder purgarlas. La intención de desenmascaramiento de lo Real surge en parte como crítica, en parte como desafío. La historia no es, para Rau, únicamente una narrativa, sino que está conformada a partir de unidades mínimas incrustadas en la realidad: los hechos. La cuestión subsiguiente es la de la posibilidad, en sentido materialista, de la representación de la historia, de la denotación de la realidad en un sentido puro (Rau, 2013). Es decir, la

⁵⁹ El IIPM (*International Institute of Political Murder*) es un instituto fundado por el dramaturgo Milo Rau en el año 2007 con el fin de producir obras teatrales, filmicas y plásticas con contenido de carácter político. Posee sedes en Suiza y Alemania. Página web: <http://international-institute.de/about-iipm/>

⁶⁰ La traducción del título sería “El desvelamiento de lo Real”.

⁶¹ El texto original francés, contenido en *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-55* (1978), es el siguiente: “Il y a donc apparition angoissante d’une image qui résume ce que nous pouvons appeler la révélation du réel dans ce qu’il a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du dernier réel, de l’objet essentiel qui n’est plus un objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s’arrêtent et toutes les catégories échouent, l’objet d’angoisse par excellence”. La traducción al español sería la siguiente (traducción del autor): “Hay, entonces, una aparición angustiosa de una imagen que resume aquello que podemos llamar la revelación de lo real en aquello que tiene de menos penetrable, de lo real sin ninguna mediación posible, de lo real último, del objeto esencial que ya no es un objeto, sino un algo ante el que todas las palabras se detienen y todas las categorías fracasan, el objeto de la angustia por excelencia”.

representación a la que alude el autor suizo no puede consistir en una recreación narratológica de los hechos acaecidos en un determinado episodio histórico porque la narración se ve limitada por su necesidad de ordenación lineal de los acontecimientos, hecho que genera la pérdida de las inconsistencias que forman parte de cualquier evento histórico. Estas inconsistencias, en su calidad de verdades conflictivas, son las que deben ser mostradas con detalle. Al presentar esta realidad desnuda, en lo que recae la atención no es en el hecho en sí, sino en aquello que se desgaja de él: su poder evocativo (Rau, 2013). No se trata del hecho sin significado ni del significado del hecho sin hecho, sino de aquello que se muestra al separar ambos elementos.

El procedimiento artístico que el dramaturgo suizo utiliza para hallar y eliminar la energía fantasmagórica que recubre un evento histórico es conocido como *re-enactment*⁶². Mediante este, las producciones de Rau han repasado eventos históricos de especial relevancia como, por ejemplo, la caída de Nicolae Ceaușescu en Rumanía (*Die Letzten Tage des Ceausescus*, 2009/10), el genocidio ruandés (*Hate Radio*, 2011/12) o la guerra del Congo (*Das Kongo Tribunal*, 2015), entre otros. Sin embargo, Rau no regresa únicamente a eventos de carácter histórico, sino también a representaciones culturales, esto es, a eventos ficcionales. Esto es lo que lleva a cabo en su producción de 2017 *Die 120 Tage von Sodom*, en la que, además de actualizar la obra de Pasolini, realiza un ejercicio de rastreo de las reescrituras del relato originario, el mito bíblico, para analizar los diferentes significados que ha adoptado⁶³. Rau convierte la obra fílmica de Pasolini en una obra teatral, generando, así, una descomposición del filme⁶⁴. Si el cine coincide semióticamente

⁶² Rau utiliza una metáfora de índole arqueológica muy clarificadora para referirse a este procedimiento: es necesario encontrar el cadáver del evento bajo el magma de la memoria colectiva y de la imaginación política o paranoica (Rau, 2013). El problema que puede surgir durante la aplicación de este procedimiento es el de la inclinación hacia uno de los dos niveles de realidad que se generan durante la reconstrucción del evento: por un lado, la realidad de los hechos fácticos, que puede ser recreada hasta el más mínimo detalle (espacio-tiempo, personajes, gestos, palabras, sonidos, luz) y, por el otro, la realidad conformada a raíz del paso del tiempo y de la entrada del evento en el imaginario colectivo y sus interpretaciones. Podemos clasificarlas como realidad fáctica (*der Spur*, la huella) y realidad mítica (*der Aura*, el aura en sentido benjaminiano). El único modo de presentar lo Real lacaniano es la unión de estos dos niveles en un único evento, generando de este modo aquello que Rau (2013) califica como “espacio de memoria”, un espacio hermético perteneciente al pasado que se rige por sus propias reglas. El *re-enactment* es, por tanto, el ejercicio paradójico de “recordar hacia delante”, es la repetición en el sentido kierkegaardiano del término, el gesto opuesto a la memoria (Kierkegaard, 1843). De este modo, el presente se convierte en el futuro del pasado.

⁶³ Esto se permite por dos razones, una de carácter formal y otra de carácter teórico. En lo que respecta al aspecto formal, es necesario destacar que todas las reescrituras del mito recogen los códigos de la escritura previa para establecer un correlato. Los rituales de violencia de carácter fascistoide forman una línea estructural que atraviesa toda la historia y que deviene universal. Según Theweleit (2017), los delincuentes sexuales de la Sodoma bíblica serían psicofísicamente similares a los sacerdotes blasfemos del Renacimiento italiano, coincidirían estructuralmente con los monstruos feudales sadianos y sus torturas, y continuarían realizando las conocidas prácticas de tortura de los fascistas del siglo XX, así como sus experimentos de carácter sexual de los campos de concentración con jóvenes judíos y homosexuales. De este modo, y coincidiendo con el aspecto teórico subyacente a la obra de Rau, las diferentes reescrituras del mito de Sodoma no son obras diferentes encadenadas que, de algún modo, desarrollan o perfeccionan el sentido primigenio, sino que se trata de una obra única que aparece revestida de diferentes maneras. Al partir de la teoría de Benjamin (1966: 697) sobre el Ángel de la Historia, se descubre que las diferentes reescrituras del mito son una montaña de ruinas que se eleva con independencia del progreso temporal. La perpetración sexual siempre ha existido ahí. Esta es precisamente la razón por la que Salò posee vigencia incluso más de cuarenta años después de la muerte del autor italiano.

⁶⁴ La pieza teatral se construye mediante la superposición del evento y su repetición del modo más congruente posible, por lo que incita al público a la reflexión, mientras que, en la película, el autocuestionamiento del público aparece ya contenido en el montaje.

con la realidad según Pasolini, el teatro se halla dentro de la realidad. Mientras que *Salò* convierte al espectador en testigo de las acciones de los perpetradores y lo posiciona en su perspectiva en algunos momentos, *Die 120 Tage von Sodom* convierte al espectador en partícipe de los perpetradores encargados de la destrucción total de todo lo que posee sentido para el ser humano (Rau, 2017). En este punto puede también observarse una gradación entre las diferentes reescrituras del mito de Sodoma. Coincidiendo con la reducción progresiva de la descripción y el detalle en las diferentes reescrituras ficcionales, el foco de atención de la obra se desplaza de la víctima a la figura del perpetrador⁶⁵.

Del mismo modo que en el filme de Pasolini, el cuerpo ocupa un lugar central en de la obra de Rau, pero desde otra perspectiva. Mientras que en la obra del autor italiano el cuerpo es la prueba metonímica de la degradación de un estrato social determinado (el subproletariado italiano), en Rau el cuerpo es la muestra de la diferencia, que implica la imposibilidad de integrar lo disperso en un diseño unitario. El cuerpo social se enfrenta al cuerpo individual. Las víctimas ya no son expuestas a un proceso de raptó y jerarquización dentro de un sistema creado por los perpetradores para ejercer la dominación, sino que esta dominación germina del propio cuerpo como lugar de consumo y consumación de todas las contradicciones e identidades posibles (Salanova, 2015). Los libertinos de la obra de Rau ya poseen el estatuto de perpetrador sin necesidad de actuar sobre las víctimas, cuya victimidad se funda en sus propias corporalidades. Los aspectos socioeconómicos en los que estribaba la posibilidad de someter y dominar a las víctimas en la obra pasoliniana devienen factores biológicos. La victimidad de las víctimas en *Die 120 Tage von Sodom* se justifica en el trastorno genético que padecen, el síndrome de trisomía 21. La distancia biológica que se abre entre perpetradores y víctimas estructura toda la obra, construida esencialmente a partir de las escenas más representativas del filme de Pasolini. La pieza teatral consta de cinco escenas, coincidiendo las tres escenas centrales con los tres círculos de la obra de Pasolini (*Höllenkreis der Leidenschaften*, *Höllenkreis der Scheiße*, *Höllenkreis des Blutes*⁶⁶), y correspondiendo la primera y la última a un prólogo y un epílogo (*Die Ankunft*, *Die Vernichtung*⁶⁷). La estructura dramática se sostiene sobre las figuras de los perpetradores: Herzog von Blangis, Präsident Curval, Durcet y Die Tochter des Herzogs (Susy), representados por Robert Hunger-Bühler, Michael Neuenschwander, Matthias Neukirch y Dagna Litzenberger Vinet, respectivamente. Los nombres de perpetradores ficcionales (los libertinos de la obra de Sade) se alternan con los nombres reales de los actores, generando, de este modo, un juego de metateatralidad que atraviesa toda la pieza: los actores se interpretan a ellos mismos y, contemporáneamente, interpretan a los perpetradores de *Les Cent Ving Journées de Sodome*

⁶⁵ A pesar de las relaciones que se han establecido entre la obra sadiana y el nacionalsocialismo, lo cierto es que el lenguaje de Sade es esencialmente el lenguaje de una víctima (Deleuze, 1971). Solamente las víctimas son capaces de describir detalladamente las torturas del modo en que aparecen en las novelas del marqués de Sade. El perpetrador no emplea nunca el lenguaje de la violencia que ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder, que lo excusa. El perpetrador tiende al silencio, al contrario de lo que es mostrado a través de la voz narrativa de la obra de Sade (Bataille, 1997). De este modo, los trasvases de medios ficcionales en orden cronológico implican un proceso de silenciamiento que favorece al perpetrador en detrimento de la víctima. La imagen es más silenciosa que la palabra, pero menos que el cuerpo.

⁶⁶ “Círculo infernal de las pasiones”, “Círculo infernal de la mierda”, “Círculo infernal de la sangre”.

⁶⁷ “La llegada”, “El exterminio”.

realizando actos extraídos de *Salò*⁶⁸. La culminación del ejercicio de reinterpretación del mito de Sodoma se completa con la introducción de pasajes bíblicos tanto al comienzo de la obra como al final de esta, que culmina con la crucifixión de una de las víctimas. De este modo, relato bíblico, novela y película quedan aunadas en la obra del dramaturgo suizo.

La yuxtaposición del espacio sagrado del relato bíblico y el espacio profano de las reescrituras sadiana y pasoliniana se suma al juego generado por la coalescencia del rol del actor en sí mismo y del personaje en el mismo cuerpo. Este ejercicio metateatral está dirigido hacia la inclusión de la obra en el espacio de realidad⁶⁹. Además, los pasajes bíblicos introducidos en la obra son comentados por perpetradores y víctimas y se hace mención explícita a la película de Pasolini y a la novela del Marqués de Sade⁷⁰. Con las permutas de los actores entre los diferentes roles se generan varios niveles de realidad dentro del espacio escénico que ponen de manifiesto los mecanismos y efectos ilusorios inherentes al teatro y, además, en un nivel simbólico, se muestra la facilidad de conversión del ciudadano corriente en perpetrador: dejan al descubierto el espacio que media entre la neutralidad y la consumación de la violencia⁷¹.

Si bien es cierto que, en la obra, las tres unidades aristotélicas aparecen disueltas por completo debido a la primacía del carácter performático y la focalización en el cuerpo como elemento teatral por encima de la acción narrativa, el espacio y el tiempo, se genera un importante efecto dramático con estos elementos. En lo concerniente al espacio, se produce un juego de oposiciones basado en la indeterminación que provoca el aunamiento de lo público y lo privado⁷². En lo que respecta al tiempo, a pesar de que no aparecen en el texto referencias acotacionales que sitúen temporalmente la acción, los personajes realizan múltiples menciones a

⁶⁸ En las acotaciones iniciales de la obra puede leerse lo siguiente: *Lesehilfe: Alle Schauspieler werden mit ihren bürgerlichen Vornamen ausgewiesen, auch wenn sie in Rollen auftreten; Matthias Neukirch, Matthias Brücker und Matthias Grandjean jeweils mit ihren Nachnamen.* (Rau, 2017: 16) Traducción propia: “Ayuda para la lectura: todos los actores son identificados por su nombre civil, incluso si interpretan algún papel; Matthias Neukirch, Matthias Brücker und Matthias Grandjeand, cada uno con sus apellidos.”

⁶⁹ Los actores, además de interpretarse a sí mismos y de interpretar las figuras de los perpetradores sadianos, reflexionan y hablan sobre sí mismos, sobre los personajes interpretados y sobre los cambios de papeles escénicos, por lo que quedan suspendidos en un espacio intermedio entre realidad y ficción: en el escenario son tanto sus identidades civiles como las figuras ficcionales, pero mediante un ejercicio de alternancia que impide que estas lleguen a superponerse.

⁷⁰ Estos tres textos pierden su efecto de ilusión ficcional y son introducidos dentro de la obra como objetos artísticos que pueden ser consumidos y analizados por los propios actores ante la mirada del público.

⁷¹ De este modo, la función desempeñada por los cuatro actores/perpetradores es doble. Por un lado, actúan a modo de maestros de la culpabilidad al atormentar a los reprimidos de la sociedad, de tal manera que logran mostrar la pulsión aniquiladora inherente a las sociedades liberales contemporáneas y, por el otro lado, intentan romper la ilusión y la producción emocional del teatro burgués para lograr superarlo y penetrar en el desierto de lo Real (Rau, 2017: 11).

⁷² No existen referencias al lugar geográfico exacto en el que se sitúa la obra, sin embargo, algunos de los personajes mencionan un paisaje italiano de carácter bucólico o hacen referencia directa a ciudades europeas como Madrid. En la primera escena, sin embargo, las acotaciones escénicas se dirigen hacia la creación de una atmósfera determinada que entraña un contraste. La importancia que se le otorga al mobiliario de carácter burgués y, por tanto, al espacio de lo privado, contrasta con el mapa de Europa de la Segunda Guerra Mundial, que remite a un espacio histórico-político determinado. De este modo, tal y como ocurre con Pasolini, lo público y lo privado aparecen aunados en un único espacio de carácter conflictivo. La historia, por lo tanto, no es una cuestión de índole teórica y ajena a la realidad diaria de los individuos, sino que se halla en el centro mismo de su cotidianeidad. Lo representado en la obra no son hechos anecdóticos que tienen lugar en un espacio cerrado, sino que traspasan los límites de lo particular.

momentos históricos que confluyen en un único espacio temporal actualizado constantemente⁷³. Los rituales de perpetración son atemporales y, por lo tanto, atraviesan la historia y la geografía. En lo relativo a la acción, resulta necesario destacar que no existe una línea narrativa unitaria, sino que se representan las escenas más icónicas de la película del director italiano, escogidas, en parte, por su carga performática. Es decir, no importa tanto la relevancia que pueda poseer una acción determinada para el desarrollo del argumento como el valor visual que esta acción adquiere al ser representada ante la mirada del público, que es la verdadera protagonista de la obra (Rau, 2017: 12). Las escenas extraídas del filme de Pasolini corresponden a la *inspección de culos* (*Die Ankunft*), la *violación* (*Höllenkreis der Leidenschaften*), la *ingesta de excrementos* (*Höllenkreis der Scheiße*), la *conversión en animales* (*Höllenkreis des Blutes*) y la *masacre final* (*Die Vernichtung*). Mediante los actos representados en estas escenas se hace patente la degradación absoluta a la que se exponen las víctimas dentro de la obra, pero también dentro de los campos de concentración nazis, ya que los actores, que alternan el papel de sí mismos con el de los libertinos, hacen referencias continuas a diferentes episodios ocurridos dentro de estos espacios. De hecho, estos ejercicios metatrateales de viraje entre personaje real y personaje ficticio apuntan hacia el desvelamiento de lo Real y las continuidades existentes entre las dinámicas de los campos de concentración y nuestra época actual. Estas permutas entre personajes denuncian la reducción de la distancia existente entre la realidad social (los actores en sus papeles de actores) y la máscara ideológica (los actores como personajes de ficción). Esta distancia es la que había servido de amparo a los nazis enjuiciados tras el final de la Segunda Guerra Mundial, ejemplificada en el acatamiento de órdenes y la no responsabilidad. Sin embargo, en la actualidad, al haberse reducido la distancia, tal y como apunta Žižek (1992: 26), esta resulta visible, y, a pesar de ello, existe la voluntad de muchos sujetos de continuar enmascarados. Según las teorías de Sloterdijk, este es el motivo principal por el que la razón instrumental característica del siglo XX ha devenido, también, razón cínica.

De este modo, Rau consigue estructurar una denuncia de la prolongación en el tiempo de los rituales propios de las sociedades fascistas y de la sociedad de consumo ya anticipados por Pasolini. Sin embargo, el acto final de la obra amplía el significado que la destrucción de las víctimas poseía en el filme del director italiano. Mientras que en *Salò* la aniquilación total es una consecuencia inevitable de la práctica de las perversiones sexuales, en la obra de Rau, esta aniquilación posee un carácter trascendental. El último acto consiste en la crucifixión de una de las víctimas: se realiza el sacrificio de un cuerpo. Este acto, desde un punto de vista simbólico, pone de manifiesto el carácter religioso de una sociedad de consumo ya totalmente consolidada,

⁷³ Además de las alusiones a la Segunda Guerra Mundial ya anticipadas por el mapa de Europa de esta época, referencias a Mussolini o al Holocausto, algunos de los personajes hablan de su juventud o infancia (concretamente se habla del año de estreno de *Salò* en los cines, 1975) y se incluye un tiempo mítico mediante la representación de pasajes bíblicos. A estos diferentes momentos históricos se debe añadir el momento de la representación de la obra que, al no aparecer especificado, es siempre un presente que se actualiza constantemente. Por lo tanto, del mismo modo que ocurre con el espacio, el tiempo se expande. Lo representado en la obra no es característico de un lugar y un momento concreto, sino que deviene universal.

que lo ocupa todo y nada escapa a su expansión⁷⁴. Las dinámicas actuales de consumo y pensamiento encierran una violencia de carácter sistémico que Rau pretende representar sobre el escenario para provocar a un público que permanece impasible ante las prácticas aniquiladoras de las sociedades posmodernas.

CONCLUSIÓN

A través de un ejercicio de exégesis bíblica del pasaje del mito de la destrucción de Sodoma pueden apreciarse los elementos que fueron recuperados y reelaborados por el Marqués de Sade para estructurar el universo de depravación en sus *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1785). En él, perversión y destrucción aparecen ligados de manera indefectible. Todo lo que genera un goce en los libertinos protagonistas de la novela implica la anihilación de las víctimas. A partir de esta novela construye Pier Paolo Pasolini su película *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) con el fin de establecer una línea de continuidad entre lo narrado en la obra sadiana, las atrocidades acaecidas en el marco de la Segunda Guerra Mundial y las prácticas que comienzan a asentarse con el advenimiento de la sociedad de consumo en Italia. Mediante el ejercicio de adaptación y actualización de la novela, el director italiano establece una equivalencia entre los mecanismos de destrucción inherentes al universo concentracionario y el proceso de obliteración al que se ve expuesta el proletariado de la segunda mitad del siglo XX. Las víctimas cambian, pero entre los perpetradores pueden trazarse paralelismos. La voluntad de Pasolini de desvelar todos estos mecanismos inherentes a las dinámicas culturales de la sociedad consumista, cuyo origen debe situarse en el proyecto ilustrado y cuyo punto de quiebre y colapso se sitúa en el *Konzentrationslager* es retomada por Milo Rau en su obra de 2017 *Die 120 Tage von Sodom*. Rau alarga, como ya hiciera Pasolini, los rituales de perversión y perpetración llevados a cabo por el Marqués de Sade hasta la actualidad europea. Lo lleva a cabo en el espacio teatral, es decir, sobre el propio cuerpo. El ejercicio realizado por Pasolini de trasvase de la palabra a la imagen es completado por Rau mediante la inclusión del cuerpo como receptáculo de la violencia en el espacio de realidad. De este modo, se genera un proceso de gradación derivado del diálogo y la reescritura de las diferentes obras que permite explicitar con mayor claridad todos los dispositivos y dinámicas perversos inherentes a las sociedades europeas contemporáneas.

⁷⁴ Coincidiendo con las tesis de Benjamin expuestas en su texto póstumo *Der Kapitalismus als Religion* (1985), este ritual sacrificial del cuerpo posee las características fundamentales que determinan el capitalismo como una religión: la práctica del culto (el sacrificio como ofrenda a los dioses), la práctica continua del culto (todos los actos de la obra se dirigen hacia el consumo de los cuerpos), la imposibilidad de expiación (todos los actos implican la culpabilización de los sujetos que toman parte en ellos) y el ocultamiento del Dios (el sacrificio se sustenta sobre un bien social superior pero no se dirige hacia ningún sujeto concreto). Esta última característica resulta de vital importancia porque deja al descubierto las secuelas de los regímenes totalitarios del siglo precedente encarnadas en las prácticas biopolíticas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (1998). "Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft". *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*, 10.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max (2003). *Dialektik der Aufklärung*. Fráncfort: Fischer.
- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- APOLLINAIRE, Guillaume (2014). *L'oeuvre du Marquis de Sade*. París: Createspace Independent Pub.
- BACHMANN, Gideon y Pasolini, Pier Paolo. "Pasolini on De Sade: An interview during the filming of "The 120 Days of Sodom". *Film Quarterly*, 29 (2) (1976): 39-45.
- BARTHES, Roland. "Sade-Pasolini". *Le Monde* (1976): 25.
- BATAILLE, Georges (1969). *La littérature et le mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Prosut, Kafka Genet*. París: Gallimard.
- BATAILLE, Georges (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- BENJAMIN, Walter (1966). "Angelus Novus". *Ausgewählte Schriften 2*. Fráncfort: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1985). "Der Kapitalismus als Religion". *Gesammelt Schriften VI*. Fráncfort: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (2009). *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Berlín: Suhrkamp.
- BLANCHOT, Maurice (1973): *Lautréamont et Sade*. París: Éditions de Minuit.
- BOSSART, Rolf (2013). "Die Enthüllung des Realen. Vorwort". Bossart, Rolf (ed.). *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlín: Theater der Zeit: 6-14.
- CALVINO, Italo. "Sade è dentro di noi (Pasolini, "Salò")". *Corriere de la Sera* (1975).
- CHIESA, Lorenzo. "Pasolini and the Ugliness of Bodies". Polezzi, Loredana y Ross, Charlotte (eds.). *In corpore: Bodies in Post-Unification Italy* (2007). Madison: Farleigh Dickinson University Press: 208-227.
- COMAY, Rebecca. "Adorno avec Sade...". *Differences*, 17 (1) (2006): 6-19.
- DARRIULAT, Jacques. "Lacan: écouter la folie. 3. Le réel". *Mardis de la Philo* (2019): <http://www.jdarrulat.net/Auteurs/Lacan/Ecouterlafolie/Ecouterlafolie3.html#Note12>
- DELEUZE, Gilles (1971). *Présentation de Sacher-Masoch: le froid et le cruel*. París: Christian Bourgois.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits: 1954-1988*. París: Gallimard.
- GANDY, Matthew. "The Heretical Landscape of the Body: Pier Paolo Pasolini and the Scopic Regime of European Cinema". *Environment and Planning D: Society and Space*, 14 (3) (1996): 293-310.
- GORDON, Robert (2012). "Pasolini and the "Lager Complex"". Messina, Davide (ed.): *Corpus XXX: Pasolini, Petrolio, Salò*. Bologna: Clueb: 29-48.

- GRIMALDI, Alberto y Pasolini, Pier Paolo (1975). *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Italia: United Artists.
- GRZELCZYK, Robert. "Sade: perversité et espace". *Le philosophe*, 18 (2003): 197-206.
- JAMESON, Fredric (1971). *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- JIMÉNEZ DOTTE, Verónica. "La semiología del film en "Salò o los 120 días de Sodoma" de Pier Paolo Pasolini". *Cyber Humanitatis*, 22 (2002).
- KLOSSOWSKI, Pierre (1967). *Sade mon prochain: précédé de Le Philosophe Scélérat*. París: Seuil.
- KLOSSOWSKI, Pierre, BARTHES, Roland (et al.) (1969). *El pensamiento de Sade*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, Jacques (1978). *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*. París: Seuil.
- LACAN, Jacques (1986). *Le séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. París: Seuil.
- LACAN, Jacques (1999). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, Jacques (2005). *Le Séminaire XXIII. Le sinthome (1975-1976)*. París: Seuil.
- LACAN, Jacques (2013). *Le Séminaire VI (1958-1959)*. París: La Martinière.
- LAWRENCE, D. H. (1981). "Pornografía y obscenidad". Pellegrini, Aldo (ed.): *Lo erótico como sagrado*. Barcelona: Argonauta.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlín: Alexander Verlag.
- LUKÁCS, Georg: "Metaphysik der Tragödie". *Logos*, II (1911): 79-91.
- MAGGI, Armando (2009). *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago: University of Chicago Press.
- MARX, Karl (1929). *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Leipzig: Alfred Kröner.
- MILLER, Henry (1945). *Obscenity and the Law of Reflection*. Nueva York: Oscar Baradinsky.
- MOUNSEF, Donia. "The seen, the Scene and the Obscene: Commodity Fetishism and Corporeal Ghosting". *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, 15 (2) (2005): 243-261.
- PASOLINI, Pier Paolo (1972). "Osservazioni sul piano-sequenza". *Empirismo eretico*. Milán: Garzanti: 237-241.
- PASOLINI, Pier Paolo (1999). *Saggi sulla politica e sulla società*. Milán: Mondadori.
- PETROVSZKY, Konrad y Rau, Milo (2013). "The End of Postmodernism". Bossart, Rolf (ed.). *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlín: Theater der Zeit: 122-130.
- RAU, Milo (2013). "The Realm of the Real". Bossart, Rolf (ed.). *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlín: Theater der Zeit: 118-121.

- RAU, Milo (2017). *Die 120 Tage von Sodom; Five Easy Pieces*. Berlín: Verbrecher.
- SADE, Marquis de (1975). *Les 120 journées de Sodome ou L'École du libertinage*. París: Union Générale d'Éditions.
- SALANOVA, Marisa (2015). *Enterrados. El ocaso de los cuerpos*. Murcia: Micromegas.
- SLOTERDIJK, Peter (1983). *Zur Kritik der zynischen Vernunft*. Berlín: Suhrkamp.
- SOLLER, Phillippe (1971). *L'écriture et l'expérience des limites*. París: Seuil.
- TAKAYAMA, Luiz Roberto (2015). "Sade no cinema: Salò ou os 120 dias de Sodoma de Pier Paolo Pasolini". *Cadernos de ética e filosofia política*, 1 (26) (2015): 192-198.
- THEWELEIT, Klaus (2017). "Wir Faschisten sind die wahren Anarchisten. "Salò oder die 120 Tage von Sodom" von Pier Paolo Pasolini". Rau, Milo (ed.): *Die 120 Tage von Sodom; Five Easy Pieces*. Berlín: Verbrecher: 86-97.
- VIGHI, Fabio. "Liberation Hurts: Violence, Masochism and Anti-Capitalism According to Pasolini". *Italian Studies* 62 (1) (2007): 61-77.
- ŽIŽEK, Slavoj (1992). *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.
- ŽIŽEK, Slavoj (2002). *Welcome to the Dessert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. Londres: Verso.