

## Cinema malaltís

Carles Sampol

En una de les seqüències finals de *Roma, ciudad Abierta*, de Roberto Rossellini, podríem observar la tortura a la qual era sotmès Manfredi, líder de la Resistència a Roma, per part de Bergmann, oficial de la Gestapo. Allà on la normativa de la narrativa clàssica dictava una el·lipsi, el cineasta italià es decidia a mostrar-nos frontalment la tortura, obligant-nos a contemplar el patiment de Manfredi, el seu rostre desfigurat, mentre el cremaven amb un bufador. La decisió d'aquesta posada en escena estava determinada per una qüestió moral: Rossellini, a la recerca de la veritat, havia decidit desvetllar la realitat que la Història havia ocultat; ens descobria l'horror. Trenta anys després, el cineasta Pier Paolo Pasolini va decidir-se per la mateixa opció quan hom proposà l'adaptació de l'obra de Donatien-Alphonse François de *Les cent vingt journées de Sodome*, una novel·la que provocà l'escàndol per la manera explícita en què descrivia tota una sèrie d'aberrants pràctiques sexuals i de tortura. Traslladada l'acció del text a l'any 1944, ubicant-la en la República de Saló, o *los 120 días de Sodoma*, l'últim bastió de la resistència feixista italiana gairebé finalitzada la II Guerra Mundial, Pasolini descobrí que el rerefons polític i social que hi havia en l'obrer del maleït escriptor francès li servia per reflectir, des del desencant i la decepció més absolutes, la situació política i social —extensible a la resta de la cultura occidental— del seu país al llarg de la dècada dels setanta. Després d'aquell cant a l'hedonisme, de la nostàlgia respecte un cert primitivisme i de l'utopia d'una llibertat vital i existencial que transmetien la seva anomenada "Trilogia de la vida", Pasolini decidí abordar un projecte a través del qual podia manifestar tota la seva ràbia, tota la seva impotència, pròpies d'un individu, que tal i com afirmà Primo Levi —que desqualificà el film— un home malalt i desesperat.

Vista en l'actualitat, tal vegada *Saló, o los 120 días de Sodoma* no provoqui la repulsió que en el moment de la seva estrena, o simplement fa deu anys, podia provocar en l'espectador, però la causa obeeix a la manera com la nostra mirada, inconscientment i quotidianament, s'ha acostumat a les atrocitats i a les humiliacions més bèsties. Segurament hem acabat vivint en un món que Pasolini, des de la seva lucidesa, sospitava proper i que li produïa nàusea i pànic. Com viuria el cineasta italià en aquest món actual en què la llibertat és tan sols un eina demagògica, un discurs que amaga noves formes de feixisme, com són la manipulació dels *mass media* i d'una societat de consum que ens fan entendre com la societat del benestar? Aquesta visió, de forma implícita, és l'autèntica llavor d'una pel·lícula com *Saló, o los 120 días de Sodoma*, una contundent i ferotge paràbola política, que malgrat haver perdut la força del seu inicial impacte visual —provocat per la forçada contemplació de tota una sèrie de brutals pràctiques sexuals i de tortures— conserva tota la seva vigència i, per tant, el seu poder de torbació, en tant que l'espectador pot prendre consciència de viure atrapat en un món en el qual, encara que no es produeixin les doloroses —físicament parlant— i vexadores pràctiques de poder, aquestes es presenten sota camuflats actes que no deixen de tener el mateix grau d'aniquilació i degradació.

Així doncs, no és estrany que *Saló, o los 120 días de Sodoma* continuï provocant un rebuig, més que físic, moral en l'espectador, ja que semblant catàleg d'aberracions —la violació, l'urològna, la coprofàgia, l'amputació de membres i altres formes de tortura—, organitzat en una vertical estructura dantesca —a través de diversos "cercles"— assota la seva consciència, provocant-li un malestar, una incomoditat, que de ma-





nera equívoca i ambigua pot capgirar-se en contra del film, en lloc d'afectar al món en què viu. Res més lluny de les veritables intencions de Pasolini, cineasta que amb aquesta obra pretenia posar de manifest el seu dolorós i turmentat estat d'ànim i alhora provocar una reacció en un públic passiu i conformista dins una societat que l'anul·la com a individu. No hi ha lloc, per tant, per possibles debats al voltant del caràcter pornogràfic d'aquesta pel·lícula, senzillament perquè l'excitació de contemplar aquest seguit d'accions bestials tan sols la pot provocar en algú tan abjecte com els quatre personatges que en el film en són responsables.

Pasolini tan sols es decideix a aplicar allò que manifestava Sade respecte la seva obra, assegurant que mai no pintaria el crim amb altres colors que no fossin els de l'infern. En aquest sentit, hi juga un paper fonamental la distància i la fredor amb la qual exposa els fets, recurrent

a una posada en escena falsament naturalista i al desenvolupament d'una estructura narrativa que no segueix el desenvolupament d'una història. Tan sols es tracta de l'exposició d'uns fets, que no obeeixen a cap lògica narrativa —segurament la manera més encertada de reflectir a través del propi film, l'arbitrarietat del poder—. La pel·lícula, a més, tampoc busca establir una identificació, o una empatia entre les víctimes, presències alienades totalment, i l'espectador —es més, en alguna ocasió, com en el tram final, es comte l'osadia de situar-nos en la situació dels botxins— per tal d'evitar sentiments tan "convencionals" com la pietat o la llàstima. *Saló, o los 120 días de Sodoma*, indubtablement, va més enllà a l'hora de provocar una reacció en l'espectador, un individu que s'hauria de sentir incòmode davant la seva projecció, per tal de demostrar que aquesta paràbola, aquest crit de desesperació, també li afecta. ■